# SCRITTI D'ARTE

DI

PIETRO ESTENSE SELVATICO.

VOLUME UNICO.

FIRENZE.
BARBERA, BIANCHI E COMP.
Tipografi-Editori, Via Faenza, 4765.

1859.

# SCRITTI D'ARTE.

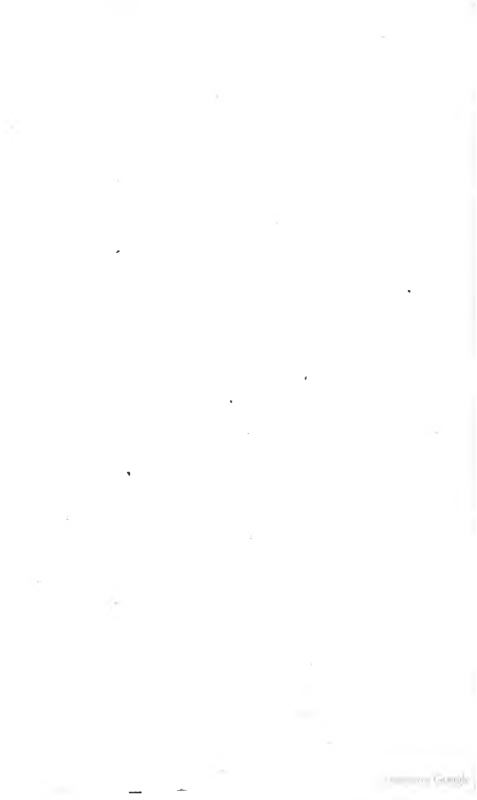
# SCRITTI D'ARTE

DI

PIETRO ESTENSE SELVATICO.

—

VOLUME UNICO.

FIRENZE,
BARBÈRA, BIANCHI E COMP
Tipografi-Editori, Via Faenza 4765
—
1859.

# AL LETTORE.

Un editore che non è pirata, che non mette il laccio alla gola di noi poveri balordi dati al pessimo mestiere di porre il nero sul bianco; uno di que' pochi, infine, a cui è legge il riparare alle vergogne dei troppi vampiri della parola stampata, ha la benevolenza di ripubblicare per suo conto (Dio gliela mandi buona!) quelli fra i miei tanti scrittarelli d'arte i quali, non pel merito loro, ma per la gentile benevolenza degli amici e per le curiosità stizzosette de'molti avversi (vedete come il bene ed il male cospirino sovente ad un medesimo effetto!), son diventati, se non rari, almeno difficilmente trovabili. — Ed io cedo a questa sua cortesia, non perchè stimi di fare un servigio al pubblico faccendiero che ha ben altro da pensare adesso che

di bavosa superbia, i quali, spregiando le tradizioni e gli esempi, ci danno quadri e colonne imbottite di stoppa accademica, in cui stanno tutte le leccorníe della moda, ma non un segno che neppur s' accosti, per merito, a quello potente dei sommi artisti italiani?

Col difendere alla meglio questi foglietti dalle due accuse notate, non intendo, o lettore, che tu abbia a trovarli senza peccato. Dio me ne guardi; nè ti domando in pro d' essi il perdono di Cristo per la peccatrice colpevole di troppo amore. Non aver, no, paura di darmi noia co' tuoi rimproveri; li gradirò anzi, se onesti e giusti, se non altro per dire a' giovani: *Guardate come ho fallato io vecchio, e arate più diritto.* — Poi alle censure ci ho fatto il callo: n' ebbi d' ogni sorta. — Scrivevo altra volta, che « se non fossi quel meschinello insettuccio quale mi sento, avrei quasi quasi da insuperbirmi di tanta guerra; dovrei credermi almeno uno scarafaggio de' più temibili: e covarmi in seno gli orgogli di satanasso, gustandomi in prospettiva le glorie della persecuzione. »

Ma queste glorie non mi verranno per certo da te, o lettore, che sei galantuomo; e come tale, confido, mi assolverai dalle due imputazioni accennate di sopra, le sole che mi punsero perchè ingiuste. — Che

se poi l'accozzaglia che qui ti presento la ti parrà poverina poverina, sopporterò con pazienza il decreto; e dirò col proverbio: *la botte dà del vino che ha;* o piuttosto ripeterò coll' acutissimo Béranger della Penisola:

« Chi nacque al passo, e chi nacque alla fuga:
Invano invano a volgere il molino
Sforzi la zebra, e a farti il procaccino
La tartaruga. »

P. Selvatico.

# PITTURA.

# IL PITTORE

# FRANCESCO SQUARCIONE.

### STUDI STORICO-CRITICI.[1] *

—

Quando Costantino portò sul trono dei Cesari la religione della Croce, anche la pittura cristiana, se non guadagnò correzione e bellezza, allargò i propri confini, perchè, uscita allora dalla cripta, le fu dato scegliere a teatro dei suoi concetti la basilica. Un trovato che rimonta forse ai tempi di Claudio, potè dare a que' severi concetti una maravigliosa solidità. Col mezzo del mosaico il cristianesimo trasmise sino a noi quei tipi, rozzi sì, ma dignitosi e semplici del Signore e de' suoi eletti, che vestendo un carattere augusto, giovarono molti secoli dopo all'arte religiosa dell' Umbria e della Toscana. In Costantinopoli peraltro la pittura non seppe conservare, siccome a Roma, la sua nobile altezza, e quella specie di gravità dignitosa se non di forma, almeno di pensiero. Due sono le cause che valsero ad invilirla colà, o piuttosto a rovesciarla nella più misera-

* Vedansi le note a pag. 33.

bile abbiezione. L'una fu l'opinione dei sacerdoti e de' monaci greci, i quali, seguendo le parole di Tertulliano e di san Giustino, affermavano fosse stato quasi deforme l'aspetto del Salvatore, e voleano quindi che gli artefici l'effigiassero bruttissimo. L'altra originò dal barbaro delirio di Leone l'Isaurico, che giurando guerra alle sacre immagini, comandò fossero distrutte in tutto l'ampio dominio suo; delirio, che pur troppo l'Oriente vide continuato fra il sangue per più d'un secolo. Allora sopra un ordine di idee lontano da ogni nobile spiritualismo piantò sua radice l'arte bisantina; arte rozza, incurante della forma, e per nulla avvivata dai grandiosi tipi tradizionali che la pittura latina avea saputo improntare sui mosaici della metropoli cristiana. Laonde questa arte non ad altro poteva assomigliarsi che all'impero dei fiacchi monarchi fra cui vegetava, perchè gremita come essi d'oro e di gemme, e al pari di essi corrottamente splendida.

Il miserabile sistema artistico de' Bisantini appuzzò ogni terra ove potè addentrarsi; e quindi anche Venezia, la quale, checchè da alcuni siasi scritto o detto in contrario, ebbe nelle età di mezzo più volte bisogno di artéfici greci. — Pare che sino dal secolo sesto, mosaicisti bisantini ornassero le chiese di Torcello e di Grado; poi, sul cadere dell'undecimo, quando i Veneziani ampliarono la basilica di San Marco, altri Greci portaronsi a fregiarne di mosaici le pareti; altri ancora ripararono alle lagune, quando Enrico Dandolo conquistò Costantinopoli.

Lo stile bisantino, penetrato una volta in Venezia, vi signoreggiò ogni ramo dell'arte; poi, poco a poco si diffuse nelle vicine città, sebbene non fossero ancora soggette a

Venezia. Fu tra queste Padova; la quale sino al cadere del secolo decimoterzo produsse Apelli di tal sorta, da dividere l'alloro con quelli che imbrattavano le venete pareti.

Ma la fortuna le sorrise però benigna al cominciare del secolo decimoquarto, perchè nel 1306 Giotto venne a porvi stanza per qualche tempo, e fu come sole di primavera che d'improvviso dirada le nebbie più fitte. Fatto egli valentissimo dagli esempi di Niccola Pisano, forse dallo studio di qualche antico marmo rinvenuto in Toscana o importato dalla Grecia, ma più dal suo ingegno grandissimo, riempì di maraviglia popolo ed artisti cogli espressivi suoi dipinti; ed al primo dimostrò a quale elevata dignità possa arrivare il pennello, e come esso valga a suscitare nel cuore ora gentili ora generosi affetti; i secondi potè condurre su via più corretta e più conforme allo scopo dell'arte di quella che fino allora aveano battuta. — Non andò gran tempo ch'egli si vide anche in Padova accerchiato da numerosi allievi, che in breve superarono di molto i pittori delle vicine città, e in particolare quelli di Venezia, su' quali Giotto non influì mai. La scuola ch'egli in Padova fondò, crebbe fiorentissima sopra tutte le altre a cui il maestro toscano avea dato alimento fuori di patria, e per anni molti potè questa scuola mostrare (come dice il Rio [2] nel suo ingegnoso libro sull'arte cristiana): « come fosse degna di presiedere alla magnifica fortuna ch'era riserbata alla pittura cristiana nell'Alta Italia. » Giusto de' Menabuoi, Giovanni e Antonio da Padova, Iacopo da Verona, il Guariento, se pur furono discepoli al fiorentino immortale, non giunsero per altro nè a superarlo nè ad eguagliarlo; e più di lui ebbero

incerto il modellato delle parti, povero il chiaroscuro, rozze le estremità.

Ma sul finire di quel secolo sursero due ingegni potentissimi che, pur seguitando le orme giottesche, seppero far avanzare l'arte in modo da accostarla alla perfezione anche rispetto alla forma. Furono questi l'Altichieri e l'Avanzi, che nei preziosi freschi della cappella di San Felice entro la chiesa di Sant'Antonio, e in quelli del vicino oratorio di San Giorgio, manifestarono concetti ed espressione degni di Giotto, e in pari tempo alcuni pregi di forma che in quel sommo si desiderano sovente; vale a dire, intonazione vigorosa non disgiunta da fresca gaiezza di colorito, verità ed eleganza nelle teste, scienza nel chiaroscuro.[3]

Nell'esaminare le opere di questi due valenti, corre alla mente il pensiero, che anche nei paesi della Venezia poco alla pittura mancasse per giungere alle maraviglie dei Masacci e dei Ghirlandai. Bastava che la forma fosse meglio scelta, le movenze più vere, la prospettiva più intesa, perchè l'arte agguagliasse anche ne' paesi veneti il segno di que' sommi quattrocentisti che prepararono Raffaello, Leonardo, il Buonarroti.

Nulla di tutto ciò: un uomo solo valse a condurre l'arte sopra una strada più dotta forse, ma di certo men bella, perchè men casta e meno semplice, quindi meno vera.

Francesco Squarcione fu il nome di questo fatale riformatore. Nato egli in Padova nel 1394 da un Giovanni notaio[4] di non so qual principe Giovanni,[5] si diè fanciulletto alla pittura, che allora poteva studiarsi in Padova con grande profitto, e con tutti i soccorsi possibili. Per certo saranno stati suoi primi esemplari i dipinti di que' buoni

giotteschi dei quali più sopra toccai; ma di essi si giovò assai poco, e si volse alla imitazione di ben diversi esemplari. Se ascoltiamo gli scrittori che di lui parlarono, pare che l'antico fosse il tipo da lui accarezzato, il solo antico si proponesse di seguitare. Infatti, quando egli avesse voluto non dipartirsi dall'idolo che al tempo suo accarezzavasi, dovea di necessità farsi adoratore delle bellezze classiche lasciateci dai Greci e dai Romani. Allorchè incominciava a toccare quegli anni giovanili in cui la mente si rafferma e fissa intensa ad una meta e tenta con ogni forza arrivarla, dovea rimanere vivamente colpito dallo scorgere tutta l'Italia culta, innamorata di quanto avea relazione con que' due popoli colossali. Vedea nella non lontana Firenze Cosimo Medici ricettare nella magnifica sua casa uomini elettissimi per ogni maniera di studi, e profonder l'oro a guiderdonare que' letterati che camminavano sull'orme degli scrittori di Atene e di Roma, ed a quegli artisti che traevano l'ispirazione dalle grandiose reliquie che allora s'andavano dissotterrando nella città eterna. Vedea del pari e Alfonso d'Aragona in Napoli, e in Ferrara gli Estensi, e in Venezia il patriziato opulento, prodigare onoranze al sapere greco e latino. Era quella l'età in cui venivano tenute fra le cose più dilette i classici antichi. Quelli si ricercavano avidamente per tutto, quelli soli voleansi commentati e illustrati; per quelli si formavano qua e là biblioteche. Lo Squarcione pertanto dovette avvedersi che la signora d'ogni desiderio, la moda, comandava ad ogni italiano d'arricchirsi lo intelletto colle memorie delle due più civili e più luminose nazioni del gentilesimo.

Pareva dunque che dovesse anch'egli essere affasci-

nato da questo spirito d' erudizione, ed amare perciò anch' egli, come tutti allora, i tipi lasciatici dai due gran popoli. C' è ragione di credere che in questo amore lo rassodassero i viaggi che in virile età egli intraprese per l' Italia e per la Grecia, e le molte pitture, marmi e disegni che da quelle regioni egli trasportò in patria. E in effetto, i contemporanei che ci tramandarono notizie di lui, affermano come egli si accendesse di tal pazzo amore per le antiche statue, da sdegnare quasi di consultare il vero, e da ostinarsi a prendere per modelli soltanto gli avanzi di cui teneva ornato lo studio. Per verità la conferma di questa asserzione dovremmo trovarla ne' suoi dipinti; ma invece, quand' io li esamino diligentemente, m' è forza portare opinione affatto contraria, e persuadermi che dell' antico non profittasse quasi per nulla. Quando vedo ne' suoi nudi quelle vene delineate con sì inopportuna minuzia, que' suoi muscoli così triti e così stagliati da offerir somiglianza d' una preparazione anatomica; quelle pieghe che paiono prese piuttosto da una carta bagnata, anzichè da un panno o di lana o di lino; que' contorni vuoti, spolpati, e lontanissimi dai pieni e grandiosi de' Greci, non so persuadermi ch' egli idoleggiasse l' antico, e dall' antico traesse quel suo fare magro, arido, meschino. La troppa imitazione dell' antico avrebbe dovuto dargli, come dà a tutti, una certa rigidezza di contorni, poca gradazione di chiaroscuro, movenze fredde, statuine, ma in pari tempo una certa grandiosità nello insieme e nelle parti, e quel segno corretto e largo, da cui s' origina lo stile monumentale delle età classiche.

Il Mantegna, che nelle sue opere prime imitò veramente

l'antico, ebbe i pregi e i difetti ricordati. Laonde sospetto che la magra durezza dello Squarcione gli venisse dalla sorgente medesima da cui l'aveano attinta i Vivarini di Murano, i quali non è dubbio nessuno che si fossero fatti esemplare della scuola alemanna.

Senza cercare la prova di ciò nell'analogia dello stile, se ne riscontra una irrefragabile nel vedere un Giovanni d'Alemagna farsi collaboratore di Antonio da Murano, e più tardi di Bartolommeo Vivarini.[6] Nè questi pittori stranieri si fermarono in Venezia, ma si sparsero e piantarono stanza anche nella vicina Padova. Negli statuti della Fraglia de' pittori padovani che conservansi nell'archivio municipale di quella città,[7] trovasi notato, all'anno 1442 e 1445, un *Nicolò teutonico*. In quest'ultimo anno vi stanno pure inscritti i nomi di un *Martino da Cologna di Allemagna*, di un maestro *Rigo tedesco*, di un *Giovanni tedesco*, che forse è lo stesso Giovanni d'Allemagna sopra ricordato, di un *Giovanni Evangelista* figliuolo di maestro *Rigo tedesco*; e nel 1462 v'è segnato un maestro *Girolamo teutonico*. Nè si creda che i nominati artisti stessero in Padova solo pochi momenti o per caso, chè era necessaria una certa lunghezza di dimora, onde essere ammesso nella Fraglia.

Ora mi sembra impossibile che tutti costoro, i quali non potevano essere chiamati colà se non perchè il loro stile si accattava la generale approvazione, non esercitassero una più che mezzana preponderanza sui pittori padovani, come l'aveano esercitata sui Vivarini predetti. Anzi aggiungerò vedersi, non dirò nel concetto, ma sì bene nella parte tecnica dell'arte, grande conformità fra quella scuola

veneto-tedesca, e l'altra dallo Squarcione fondata in Padova. — Ha un bel dire il Rio [8] che gli artisti tedeschi insegnavano ai Vivarini l'arte puramente mistica e cristiana, e quindi molto differente da quella tutta pagana praticata dallo Squarcione in Padova; ma se è da concedersi al dotto francese che, rispetto al pensiero, i Muranesi usassero composizioni e tipi più religiosi che non quelli del pittore padovano (sebbene anche su ciò sarebbero da farsi molte eccezioni); sarà pur forza sia da lui conceduto, che almeno nella esterna forma e nei metodi dell'arte corre fra le due scuole la maggiore corrispondenza: prova, a mio parere non dubbia, come ambidue s'affisassero nello stesso modello.

Il Rio non vide nessuna opera dello Squarcione: forse di quella attribuitagli nella Galleria Manfrin in Venezia non fece gran conto, perchè dubbioso sulla sua originalità. I freschi del chiostro di San Francesco in Padova, che egli cita erroneamente come ancora sussistenti, erano anch'essi stati imbiancati quando visitò Padova. Le due tavole che ne conserva la famiglia Luzzara, le sole in cui sia dato conoscere veramente lo Squarcione perchè accertate dal nome dell'autore e dai documenti, egli mostra ignorare che ancora esistano. Se queste avesse veduto, non avrebbe forse detto un po' arrischiatamente che lo Squarcione fu « le premier qui changea la direction de cette école (la padovana) en la jetant à corp perdu dans les voies du paganisme, pour le quel il s'était épris du plus aveugle enthousiasme. » — Egli anzi, giusto ed imparziale com'è, sarebbe stato il primo a trovare i maggiori ravvicinamenti fra lo Squarcione ed i Vivarini. Per esempio, in entrambe

le scuole avrebbe scorto il sistema di precisare le vene, i peli, ogni minuzia più dannosa all'arte, con una diligenza inopportuna; in entrambe il pennello piuttosto magro, anzi poverissimo d'impasto; in entrambe certa smilza snellezza nelle figure che spesso è fuor dei limiti del possibile; in entrambe, in fine, un piegare sovente fitto, angoloso, rigido, ammanierato. Ora, una simile uniformità di modi e di metodi pratici chi può averla trasfusa nelle due scuole, se non quella terza, vale a dir la tedesca che ad esse si frammischiò, e che già da non poco tempo seguitava un così fatto sistema?

Sembra che allo Squarcione morisse il padre verso il 1422, e che subito dopo egli effettuasse i viaggi di cui parlai, i quali è da presupporsi durassero fino al 1439, perchè in tutto il notato intervallo di tempo non vedesi mai fatta menzione di lui nelle pubbliche carte. Qualunque fosse però il tempo in cui finì le sue peregrinazioni, egli è certo che dopo averle compiute tornò in Padova a fissarvi dimora in una sua casa in contrada di Pontecorvo. Mancatagli allora la moglie, passò a seconde nozze, da cui n'ebbe Giovanni e Bernardino. Di Giovanni [9] nulla ci raccontano le cronache a lui contemporanee, e neppure sappiamo se alla pittura si consacrasse. Bernardino (a cui il padre aveva imposto tal nome in memoria del beato Bernardino da Feltre, al quale era legato di molta dimestichezza) è detto dal Ridolfi « imitatore della virtù del padre, sebbene molto non si applicasse alla pittura. » Per altro, nella Cronaca di Cesare Malfatti è chiamato *pittore a' suoi giorni eccellentissimo;* [10] e tale di certo lo avranno fatto gli insegnamenti del padre, che più valeva nello appren-

dere l'arte agli altri che non nel praticarla egli stesso. La quale rara abilità ad avviare rettamente nell'arte pare ch'egli medesimo conoscesse; perchè aprì nella propria casa una scuola di pittura, copiosamente fornita de' suoi disegni e delle statue, bassirilievi e bronzi ec., ch'egli aveva raccolti viaggiando. La fama del precettore, e più i molteplici mezzi ch'egli offeriva a' giovani di potersi iniziare nella pittura, fecero sì che da molte parti d'Italia concorressero a questa sua scuola alunni in numero tanto grande, che, se gli storici non esagerarono, come sogliono spesso, giunsero sino a centotrentasette.[11] Fra sì popolosa schiera di allievi, i biografi non ci tramandarono che i nomi di Dario da Trivigi, di Matteo Pozzo, di Girolamo Schiavone, di Marco Zoppo, di Niccolò Pizzolo e per ultimo di un povero giovinetto, che uso a pascolar le pecore ne' primi suoi anni, chiudeva nella mente la divina fiamma dell'arte. — Per non so qual caso lo conobbe lo Squarcione, se lo prese con sè, lo affratellò agli altri suoi alunni; e cogli ammonimenti amorosi, e più colla emulazione, giunse ben presto a chiarirsi come natura avesse largito pronto e sottile ingegno al contadinello Mantegna. Tanto amore il maestro gli pose, che lo adottò come figliuolo. Il giovanetto legossi a lui di vivo affetto, e volle anche offerirgli pubblica testificazione di filiale riconoscenza, dipingendone il ritratto accanto al proprio nelle storie di San Cristoforo agli Eremitani di Padova. Scorgesi colà ove il Santo è fatto segno alle frecce dei manigoldi, dappresso al Mantegna, allora giovanissimo, la corpacciuta figura dello Squarcione. Alto della persona, di corpo obeso quasi all'eccesso, solleva la fronte con certo fare arrischiato e pro-

vocativo, che quasi ci farebbe credere ravvolgesse in mente pensieri iracondi. — E chi sa forse che a questa inclinazione alla collera non volesse alludere l'acuto Mantegna con quelle armi di cui lo vestì, e con quell'asta che gli pose in mano? Nè già per saperlo facile a montare in ira, abbiamo bisogno di almanaccare in congetture; chè la storia anche troppo ci raccontò come egli prorompesse in invettive contro lo stesso suo discepolo prediletto, quando vide le prime opere che questi condusse agli Eremitani, vale a dire le storie di san Giacomo. Le accagionò di troppo ligia imitazione agli antichi marmi; ed aggiunse che meglio avrebbe operato il suo allievo, se le avesse dipinte in chiaroscuro piuttosto che con que' tanti colori, perchè, così com'erano, non aveano quelle figure simiglianza di uomini vivi, sì bene di statue. Tali mende, tuttochè verissime sieno, è da maravigliar sommamente come osasse apporle al Mantegna il suo maestro, il quale doveva essere l'ultimo, non solo a farne rimprovero ma anche a discernerle, se vero fosse ch'egli avesse tenuto l'antico in tanta predilezione. E chi altri fuori di lui, se ascoltiamo le biografie, doveva avergli posto sotto gli occhi l'antico? Chi altri dovea raccomandargli d'imitarlo a preferenza della natura? Ma in quel momento l'animo dello Squarcione sentiva fiero il morso dell'invidia, e per una cagione potente. — Iacopo Bellini era venuto coi due figliuoli, Gentile e Giovanni, in Padova a fine di dipingere nella chiesa di Sant'Antonio i freschi della Cappella del Gattamelata. Lo stile castigato, il colorito succoso che avranno avuto quelle pitture, doveano in sì fatta maniera guadagnare il favore del popolo, da essere di lunga mano anteposte a quelle

dello Squarcione e de' suoi allievi. Il più caro alunno medesimo che quest' ultimo avesse, si innamorò di que' lavori a tale da volerne seguitare la maniera; e conversando co' Bellini, con essi quasi affratellandosi, si pose in condizione d' averli a maestri, perchè prese in moglie la figliuola di Iacopo, Nicolosia.

Di tal guisa vide lo Squarcione scomparire le cose a lui più caramente dilette: gran parte della sua rinomanza, ed il figliuolo del suo cuore. Colla perdita della prima sentiva abbassata l' opinione che fino allora avea dovuto concepire di sè stesso; con quella del secondo veniva a mancargli il miglior esecutore dell' opere che gli erano di frequente allogate, e che egli poi faceva condurre dagli allievi, come più sotto vedremo. È quindi facile che, concitato da tali traversíe, s' adirasse verso chi in sostanza n' era la prima cagione; il suo Mantegna. Per altro, quanto più fermo l' esame su questo argomento, tanto meno posso persuadermi che la sola ira gli consigliasse i rimproveri sopra notati.

Se è vero, come mi sono studiato di provare sopra, che lo Squarcione, quando dipingeva egli stesso, seguitasse nella parte tecnica dell' arte il sistema delle scuole veneto-tedesche, anzichè l' antico, da quelle lontano assai; come poteva approvare l' opera di un discepolo che dell' antico, e, come sembra, dei bronzi del Donatello si era fatto esemplare nelle rammentate storie di sant' Iacopo? Ma lo Squarcione aveva la casa piena di gessi tratti da antiche statue, e quelli soli (dicesi) proponeva a studio. E chi racconta ciò? I biografi che scrissero tanto dopo la sua morte, i quali poterono essere male informati specialmente

riferendo fatti anteriori d'un cinquant'anni, che nessuna cronaca contemporanea conferma. E dato ancora che lo Squarcione proponesse alla considerazione degli allievi i ricordati modelli, chi può asserire li volesse così scrupolosamente imitati, da non lasciare vestigio di nessun altro stile nella tavolozza del giovane artista?

Se però il nostro pittore era di tempera eccessivamente irritabile, è da credere che al pari di molti impetuosi avesse bellissimo l'animo e fosse fornito di nobili virtù. Quello stesso che rampognava acerbamente il Mantegna non aveva esitato ad adottarlo per figlio, anche avendo figliuoli propri; quello stesso poneva vivissimo affetto ai giovani che frequentavano il suo studio. — Più forte argomento a provare quanto si accogliessero nel cuore dello Squarcione eletti sentimenti, troviamo nella dimestichezza colla quale gli si era legato un fraticello specchiatissimo a que' giorni per pietà e religione, il beato Bernardino da Feltre.[12] Venuto questi in Padova a predicare la parola del Signore, non si ristrinse al bene spirituale dei cittadini, ma tentò d'alleviare la troppa miseria de' poveri. Indignato che gli Ebrei da gran tempo usureggiassero in modo importabile nel prestar denaro alle persone meno agiate del popolo, volle dar vita ad un santo ed utile pensiero. Propose che tutte le confraternite sacre, i corpi morali quanti erano nella città, offerissero al Comune, a titolo di censo redimibile, i loro risparmi, a fine di trarre da questo monte d'oro il denaro da prestarsi a chi più ne abbisognava, denaro pel quale non doveva esigersi se non un mite interesse. Perchè poi e gli offertori non arrischiassero inconsideratamente i loro prestiti, e

fosse tolta occasione ad ogni giunteria, ad ogni furto, avvisava che quegli il quale corresse a que' luoghi necessitoso, vi lasciasse in pegno robe che superassero in valore le somme anticipate. Molti anni ci vollero perchè il sant' uomo vedesse attuato il suo divisamento, perocchè non fu se non nel 1491 che venne fondato in Padova il *Monte di Pietà ;* il più antico dell' Alta Italia. Ora questo monaco singolare, che tutte le sue cure consecrava al bene dell' umanità, che tanta vera religione serrava nell' animo, è mai da credere che avrebbe professata si calda amicizia al nostro pittore, se non lo avesse conosciuto per uomo di nobile animo ?

Non fu solo l' illustre feltrense a dare testimonianze di stima allo Squarcione. Ci narrano gli scrittori contemporanei, che cardinali e prelati, e lo stesso patriarca d' Aquileia, si teneano ad onore di conoscerlo e di visitarne lo studio. Persino i regnanti vollero penetrare nelle sue stanze. Quando l' imperatore Federico III scese nel 1452 in Italia con numerosa corte per ricevere dal pontefice Niccolò V la corona longobarda e la imperiale, venne festeggiato da molte città del Veneto, e particolarmente da Padova, ove si fermò alcuni giorni, e si piacque conversare col nostro pittore, di cui aveva sentito raccontare mille lodi.

Queste carezze de' forestieri, e più forse i molti agi di cui lo aveva regalato la fortuna, pare inducessero nell' animo dello Squarcione un certo abito a non affaticarsi di troppo; perciò si diede ad istruire i suoi allievi piuttosto colle anticaglie, coi disegni e coi dipinti da lui raccolti, che non cogli esempi propri. Quando poi quegli alunni avevano tanto avanzato nell' arte, da poter condurre, senza aiuto di

maestro un' opera, li destinava allora ad esecutori di quelle stesse che a lui venivano allogate. Un lavoro di tal genere era forse il bell'Antifonario posseduto un tempo dalle monache della Misericordia in Padova, e da esse donato poi a Pio VI quando passò per quella città. Parecchi riguardavano quelle preziose miniature come di mano del Mantegna, ma pel fatto mostravano d'essere lavoro di molti, seguaci per altro di un solo sistema, lo squarcionesco. Anche le pitture a fresco della celebre cappella degli Eremitani di Padova pare fossero a lui allogate, e che egli poi ne dividesse l'esecuzione fra quattro dei suoi migliori allievi, il Pizzolo, Buono, Ansuino, e l'immortale Mantegna. Non è impossibile che appartenessero ad un'impresa di tal fatta i freschi che ornavano la chiesuola di San Sebastiano sul sacrato del Duomo della stessa città, nel 1820 vandalicamente demolita. Quei dipinti che dal manoscritto Monterosso si asserivano eseguiti nel 1481, portavano tutti i caratteri della scuola squarcionesca.[13]

La precoce pratica d'usare i pennelli che lo Squarcione faceva acquistare ai giovani, produsse l'effetto ch'egli vedesse uscire dalla propria officina artisti di molto valore. Ebbe così la gloria di essere quasi lo stipite di due fra le più chiare scuole pittoriche dell'Italia, la lombarda e la bolognese: la prima diramata per la via del Mantegna; l'altra per quella di Marco Zoppo. Non è dato per altro concordare col Lanzi e col Moschini [14] quando ci dicono, che lo Squarcione influì, non solamente sulle due accennate scuole, ma anche sulla veneta, perchè sembra che in lui fissasse lo stile Iacopo Bellini, quando fu in Padova. Le poche opere di questo maestro, padre fortunatissimo di due fra i più grandi

artisti che abbia avuto Venezia, mi pare rivelino invece come egli tentasse accostare la sua maniera a quella snervata un po', ma dolce e graziosamente espressiva, di Gentile da Fabriano, che gli fu consigliero e forse precettore quando venne nel 1420 in Venezia, chiamatovi con larghi premi dalla Repubblica. Laonde io dubito assai che il Lanzi dicesse giusto allorchè, parlando di una Madonna di Iacopo Bellini (posseduta da quel Gianmaria Sasso che aveva la buona intenzione di darci una *Venezia pittrice*), ci racconta che lo stile somigliava quello dello Squarcione « a cui pare (sono sue parole) questo artista aderisse in età più matura. »

Ma è tempo ch' io parli delle poche opere che or ci rimangono dello Squarcione.

La Galleria Manfrin qui in Venezia possiede di lui una Nostra Donna col Bambino e un divoto. Il vedere scritto a piedi del quadro, *F. Squarcione* 1447, parrebbe non lasciare alcun dubbio in quanto alla sua originalità. Ma sciaguratamente i ritocchi fatti su quel dipinto son tanti e sì male condotti, da giustificare i sospetti. Sia per altro o no dello Squarcione questo dipinto, egli è certo che in esso non si ravvisa ricordanza nessuna di que' tipi tutti amore, tutti grazia divota, che vedeansi allora così di frequente ne' quadri religiosi di quell' età. È il lavoro d' un artista che, pur volendo raggiungere lo stagliato e minuto pennello dei Tedeschi contemporanei, non sa arrivarne la squisita finezza, e diventa una goffa contraffazione. La movenza, siccome le forme del Bambino, mancano di verità; la Vergine manifesta insipida affettazione, e nel gelido sorriso, e nella posa; il devoto è una testa mal modellata. Freddo poi n'è

il colorito e stonato; il chiaroscuro, specialmente ne' riflessi, si manifesta falso; le pieghe, e trite e mal messe, più somigliano a carta che a panni.[15]

Il dipinto in cui veramente si può conoscere quanto valesse il nostro pittore è l' ancona a tempera in cinque spartimenti ch' è posseduta in Padova dal conte Niccolò de Lazara, e che fu fatta appunto per la famiglia di lui. Era essa un tempo nella chiesa del Carmine di quella città, la quale poi negletta da' monaci, stette per molti anni non curato ingombro in un angolo di un dormitorio, finchè la tolsero da quel vergognoso abbandono i maggiori dell' attuale possessore, i quali ne aveano il diritto di proprietà, come consta dalla scrittura di mano dello Squarcione medesimo, che conservasi ancora nell' archivio della ricordata famiglia. Dal citato documento si riconosce che l' opera fu incominciata intorno al 1449, ed ebbe fine nel 1452,[16] quando cioè il nostro artista era maturo d' anni, e dovea mostrarsi quanto valeva. È quindi su di essa ch' è dato formare giudizio del valore dello Squarcione.

Sta nel centro san Girolamo seduto in atto di meditazione: testa invero piena d' impeto e di vita, a cui non mancherebbe bellezza, se le parti non fossero modellate con soverchia minuzia di pennello. Della destra fa guanciale al mento, abbandona la sinistra sopra un ginocchio con qualche naturalezza. L' ampia veste che lo ricopre, è gettata con buon sentimento del vero, e non si mostra frastagliata da tutti quegli angoli, da tutti que' seni che fanno spesso sì antipatico il panneggiato del maestro padovano e di tutta la sua scuola, non escluso il Mantegna che qualche volta in questa parte non è degno di lode. Serve di fondo a

questa figura, un paese confinato da montagne e interrotto dalle rovine d'un antico edificio. Veramente la storia ci narra che il severo romito aveva scelto a ricetto una grotta; ma lo Squarcione sentiva forse vaghezza di sfoggiare in prospettive, e perciò non si fe scrupolo d'alterare la storia.

Non ostante i notati pregi, è però ben lungi questa figura dall'offrirci il tipo severamente religioso che i Bellini ed i loro discepoli aveano saputo dare al san Girolamo, soggetto fin da tempi remotissimi caro all'arte cristiana. L'austero solitario qui figurato, non presenta neppur da lontano l'eccelso concetto che si ravvisa in quello dipinto da Giovanni Bellini per la chiesa di San Giovanni Crisostomo qui in Venezia; figura di maravigliosa espressione.

Sarebbe avventatezza portare giudizio su' quattro Santi che stanno negli altri spartimenti, perchè i danni del tempo e dei ristauratori li ridussero a sì povero stato, da non potersi più indovinare quali uscissero dal pennello dell'autore. Mi pare però che si possa affermare, senza tema d'inganno, che le due sante Lucia e Giustina, anche quando intatte, fossero figure insignificanti, immaginate e disegnate con poca perizia d'arte; il san Giovambattista, un nudo meschino, ove non dovea spiccare grande sapere anatomico. Più lodevole dovea mostrarsi il sant'Antonio abate, e perchè la movenza non è senza nobiltà, e perchè nella testa si legge certa ispida fierezza che ben s'attaglia ai costumi dell'austero anacoreta, fierezza però molto meno significativa di quella che traspare dalla posa o dai lineamenti dello stesso solitario, dipinto da Marco Basaiti in una tavola che sta nella pubblica biblioteca di Belle Arti in Venezia.[17]

In questa ancona, più assài che nelle altre opere dello Squarcione, si vede palesemente l'influenza che su lui ebbe la scuola tedesca. Quella timida finezza di pennello che pur s'osserva nella parte men guasta del quadro; quei capelli così minutamente eseguiti che si potrebbero numerare, sono tutti indizi che manifestano come il nostro Squarcione avesse posto grande studio nei maestri alemanni che allora operavano in Venezia e nelle città vicine.

Chi ben guarda la tavola di cui parlo, vi ravvisa, se non due stili, per certo due tempi differenti. I quattro santi a lato di san Girolamo son secchi e stagliati che nulla più: questi invece, pur conservando nel contorno e nel colore la stessa maniera, è però più largamente disegnato e meglio dipinto. — Al primo veder quest'opera si direbbe ch'essa fu prodotta da una mano che progredisce lavorando: ed io di fatto penso che i santi predetti sieno le prime cose qui colorite; il san Girolamo ne sia l'ultima. Il dipinto descritto è non a torto lodato dal Brandolese e dal Lanzi per la giustezza della prospettiva. In tale secondario ma pure importantissimo ramo dell'arte, è forza confessare che lo Squarcione superava molti de' suoi contemporanei. Non è però da credere ch'egli conoscesse quella disciplina perfettamente: nei piedistalli, per esempio, sottoposti alle figure, tutte le linee non corrono al punto; e qualche erroruccio è pure da notarsi nella architettura che serve di fondo al san Girolamo. Il Rio, nel citato suo libro sull'arte cristiana, tenta indovinare le cause che fecero lo Squarcione si accurato nella prospettiva. — « Un così grande amore (dice egli) verso questa scienza gli venne forse inspirato, quando era giovane, dalle maraviglie di si fatto ge-

nere che il fiorentino Paolo Uccello aveva eseguite a Padova stessa nelle case de' Vitaliani. » Ciò è possibile; ma non credo fosse questa la sola causa che spingesse il maestro padovano ad innamorarsi della prospettiva. Per tutta Italia era essa sommamente coltivata, e particolarmente in Padova; ove, al dire di Michele Savonarola, [18] autore contemporaneo, veniva riguardata come una parte della filosofia, e perciò insegnavasi non soltanto a quelli che volevano trattare praticamente le arti del disegno, ma anche a tutti coloro che studiavano matematiche e geometria.

Il conte Niccolò de Lazara possiede anche un'altra tavola dello Squarcione, che rappresenta una mezza figura della Vergine, grande al vero, col Putto in braccio. Sotto vi sta scritto *Opus Squarcioni pictoris.*[19] La Vergine, che si mostra di profilo, non è male disegnata, ma non manifesta nessuno di quegli affetti soavemente mesti che sapeano improntare allora nelle Madonne i maestri della Toscana e dell' Umbria. Il Bambino è povera figura e per concetto e per forma. Manca di verità, in particolare nella movenza senza ragione sgangherata; si slancia in braccio alla madre guardando indietro, come se avesse preso paura di qualche cosa. Oh! quanto prosaica è questa Madonna dello Squarcione, a paragone di quelle che in quegli anni appunto cominciava a dipingere Giovanni Bellini! In quelle l'aria della testa, e il quieto abbassare degli occhi, manifesta sempre il rassegnato presentimento del dolore; l'altezza dell' animo velata da candida umiltà; — in fine, la Madonna espressa magistralmente dall' Alighieri:

« Umile ed alta più che creatura,
Termine fisso d'eterno consiglio. »

Una sola di quelle teste della Vergine divina, vale ben più che tutti gli artificii del pennello, per gli animi i quali fortemente sentono, e quindi comprendono, che il primo fine dell' arte è toccare energicamente l' affetto.

Se il quadro del quale ora parlo non presenta certo fuoco d'espressione, è però importantissimo per rispetto alla storia dell' arte, quando si voglia considerarlo soltanto dal lato della forma. Al primo vederlo, non si direbbe neppure opera dello Squarcione, tanto è pieno nei contorni, largo nelle pieghe, corretto senza molta secchezza nelle estremità. Tale è la differenza che corre fra questo e l' altro dipinto testè esaminato, da manifestare come il maestro padovano mirasse continuamente a farsi migliore. In molte parti ricorda, senza però raggiungerlo, lo stile del Mantegna. Laonde, se fosse concesso supplire con una congettura ove tace la storia, ardirei quasi pensare che lo Squarcione colorisse questa tavola dopo che il discepolo suo favorito avea così magistralmente riformato il secco stile negli spartimenti figuranti il martirio di san Cristoforo agli Eremitani di Padova. Anche quel raro ingegno di Giovanni Bellini ammorbidì il contorno delle sue figure, e tentò rendere più fuso e più incarnato il colorito, dopo vedute le opere de' suoi discepoli Giorgione e Tiziano, condotte con più larga e più succosa maniera. Perchè dunque anche il nostro pittore non dee aver profittato delle belle fatiche del suo figliuolo d'adozione, di colui che dovea formare l'orgoglio de' vecchi suoi anni?

Il quadro di cui parlo è, come l' altro già descritto, dipinto a tempera, ma d' una tempera più solida delle ordinarie, forse perchè più abbondante di torlo d' uovo, e coperta dipoi di forte vernice. — Il giallume che vi domina

fa almeno sospettare essersi l'artista giovato di questo ultimo mezzo a rendere meno accessibile alle ingiurie del tempo il suo quadro.

Fu certo gravissimo danno che i secoli, o forse il bianco di calce (troppo vergognoso riparatore delle vecchie chiese, turpe abbellimento alle nuove) distruggessero i chiaroscuri a fresco che, secondo lo Scardeone ed il Ridolfi,[20] lo Squarcione avea dipinti nella basilica di Sant'Antonio di Padova vicino alla porta occidentale; ma di certo fu più grave perdita, che il vandalismo di età chiamate civili facesse sparire i freschi a verdeterra, coi quali il maestro padovano aveva ornato il portico esteriore ed una parte dei chiostri di San Francesco. Egli colà tracciava le principali fra le azioni del pio Serafico; e siccome doveva essere lavoro ricco di temi svariatissimi, ora fieri, ora lieti; quando ripieni di quiete contemplativa, quando di fervida operosità; così è da presumere che da quelle pitture, meglio assai che dalle altre sue, sarebbero apparsi i pregi e i difetti di questo ingegno singolare. Sarebbe stato invero di gran luce all'estetica ed alla storia dell'arte il raffrontare questi spartimenti con quelli di egual soggetto che il divino ingegno di Giotto dipinse intorno alle pareti della chiesa superiore di San Francesco in Assisi. — Avrebbesi potuto da simile confronto conoscere, quanto una scuola prettamente naturalistica o insecchita da germanismi, scapitasse dinanzi a quella nobile idealità che, abbandonate le misere seduzioni degli accidenti, adopera la forma soltanto come un mezzo a suscitare nell'animo del riguardante il concetto del vero, o, a meglio dire, la verità degli affetti e dei sentimenti.

Intorno a questi freschi scrisse l'Algarotti che ai suoi tempi s' era tenuto da que' frati *capitolo per dar loro di bianco.*[21] Volle però fortuna che quel malagurato demone il quale consigliava la monacale ignoranza a tanta barbarie, non rinvenisse una certa parte di chiostro tutta pure coperta dai freschi dell' insigne padovano. Gli amici dell' arte ringraziarono un buon oblato di quel convento, un tale frà Pietro da Padova, che primo diè contezza della preziosa conservazione. Le Guide, liete della scoperta, dettero lodi molte al buon fraticello. — Ma il demone della distruzione tornò dagli abissi a vendicare la dimenticanza, e armato ancora del suo gigantesco pennello imbiancatore, corse, non sono forse trent' anni, a nascondere col bianco di calce anche questo ultimo avanzo. — Mi ricordo pur bene, ch' io, giovanissimo allora, corsi tutto lieto colla mia cartella e il matitatoio per disegnar quell' avanzo, il quale mi fu indicato essere entro ad una stanzetta di troppo umile aspetto. — Chi potrebbe dire com' io rimanessi quando, girato l' occhio sulle pareti, non vidi più che bianco, e solo qua e colà certi rialzi circolari che denotavano il sito ov' erano i nimbi de' santi messi a oro? Seppi dappoi che quella parte di chiostro, chiusa prima da muro, indi destinata ad abitazione del sagrestano, fu da lui convertita in una stanza nuziale quando condusse moglie. Ed egli, o perchè avvezzo a starsi coi morti volesse, per non uscir dal mestiere, preludere al suo matrimonio con un' opera di distruzione; o sì veramente perchè non amasse circondare il festoso suo talamo con immagini di serafica abnegazione; pensò, da brav' uomo, di far imbiancare que' malinconici vecchiumi, che, com' egli saviamente diceva, gli *faceano buio nella stanza.* — Gran

peccato che il fu bibliotecario Francesconi non mai trovasse il tempo di scrivere l'opera che egli promise per quarant'anni di dare in luce, sulla *Padova pittrice,* perocchè egli avea fatto incidere per quell'ipotetico lavoro, uno degli spartimenti superstiti, e precisamente quello che rappresentava san Francesco ginocchioni dinanzi al pontefice Onorio III. [21]

Fossero queste le sole pitture che Padova avesse perdute! ma essa vide sparire da non moltissimi anni anche un'immagine della Vergine colla iscrizione *M.ri Squarcioni Francisci opus,* che stava in casa del fu marchese Osvaldo Buzzaccherini, ed il quadretto figurante Nostra Signora col Bambino attorniata da angeli; che dalla Scuola di San Giovanni evangelista di essa città, ove ornava il maggior altare, venne poi in possesso del vescovo di Padova Scipione Dondi dall'Orologio. Il Brandolese però, nel descrivere quest'ultimo quadretto a facce 52 della sua *Guida di Padova,* lo tiene piuttosto lavoro della scuola che non del maestro.

D'un dipinto del nostro artefice è fatto cenno anche nei registri della cattedrale di quest'ultima città. Vi sta scritto che Francesco Squarcione ebbe lire trentuna e soldi sette, *pro una figura picta ad Corpus Christi in sacristya.* Sembra che alcune opere della sua mano serbasse anche la villa di Terrazza; poichè negli atti del notaio Bartolommeo degli Statuti, all'anno 1439, leggesi, come un certo Pietro Fabo si confessa debitore di lire cinquantacinque e soldi quindici allo Squarcione, per vari lavori di pittura che questi aveva fatti nella predetta villa. Anche di questi ignorasi la sorte.

Se ascoltiamo il manoscritto Monterosso,[23] era ritenuta tradizionalmente come opera dello Squarcione anche il Capitolo dell'ora demolita chiesetta di San Giuseppe in Padova. Il Rossetti invece[24] non ravvisava in quelle pitture se non lo stile del Parentino: il che significa ch'egli le giudicava uscite dalla scuola del nostro pittore, perchè il Parentino gli era stato discepolo. Il Brandolese ed il Moschini,[25] per contrario, credevano di vedervi ricordanze dello stile squarcionesco, specialmente nello spartimento che esprimeva lo sposalizio del Santo; tutto il resto consideravano come fatiche degli allievi: nè aveano il torto, perchè in due di quelle storie leggevansi gli anni 1506 e 1510.

Ora accennerò ad alcuni dipinti tuttora esistenti che allo Squarcione vengono attribuiti, ma che è da movere gran dubbio se sieno veramente usciti dal suo pennello. Uno è in Bologna nella galleria Ercolani, ed era prima in quella Malvezzi. Rappresenta san Domenico seduto a mensa co' suoi religiosi, ai quali vien recato pane dagli angeli. — È sopra tavola, e a tempera. — Sebbene vi si legga il nome e la data così: *Francesco Squarcione* 1430, pure non sono senza sospetto che tale iscrizione sia stata aggiunta da qualche ristauratore: forse da quello medesimo che impiastricciò di guisa il quadro, da non lasciar più discernere a qual mano appartenesse quando esso poteva dirsi ancora originale.

Altro dipinto ritenuto dello Squarcione, è una tela posseduta dai conti Lechi in Brescia, la quale prima stava nella stessa famiglia in Milano. Figura un Cristo morto, sostenuto a destra dalla madre, a sinistra da san Giovanni. È indubbiamente opera squarcionesca, ma non avrei il coraggio d'asserirla del maestro.

E neppure è da tenersi per tale quella Sibilla Tiburtina dinanzi all'imperatore Augusto, che vedesi nel palazzo del Consiglio a Verona, sebbene il Nagler,[26] sulla fede delle Guide, la dica dello Squarcione.

Piuttosto mi par di lui quel quadretto in tavola che nella Galleria di Dresda porta il N° 607, e che porge il corpo del Salvatore riposante in grembo della madre, con ai fianchi Maria Maddalena e Giovanni: quadretto che il Nagler, non so su quale autorità, pose entro il Museo di Berlino. Proprio il signor Nagler non fu troppo fortunato nelle sue indicazioni storiche sul nostro pittore!

Il Lanzi, nella descrizione manoscritta della Galleria di Firenze, crede opera del nostro Squarcione il celebre trittico nella tribuna ora tenuto del Mantegna. Io sono fra quelli che non ardiscono attribuire a questo sommo quelle preziose tavolette, od almeno che le reputano lavoro de' primi suoi anni; ma sarebbe davvero un far troppo onore al nostro Francesco reputandolo autore di quegli squisiti dipinti.

E forse non è di lui neppure quel disegno posseduto dal principe di Ligne, che il Bartsch afferma, nel suo catalogo, uscito dalla penna del nostro pittore. — Ecco come egli lo descrive: « Un homme orné de toutes pièces, assis sur un banc devant une table sur la quelle il a le coude appuyé, et la tête sur la main; il est vu par le dos. Ce dessin très-fini est à la plume, lavé et rehaussé de blanc sur papier rougeâtre.[27] » Ch' io sappia, in nessun' altra raccolta esistono disegni sicuri dello Squarcione; come faceva dunque il Bartsch, che probabilmente non vide mai neppure le opere dipinte di questo maestro, a riconoscerne con tanta certezza la maniera?

Quanto io dissi sin qui sulle pitture dello Squarcione, certo non lo manifestano artista di alto merito. È naturale pertanto, si domandi da molti come, con tanti difetti, potesse piacere il suo stile in Padova, in quella Padova la quale avea sommamente ammirato le stupende opere di Giotto, dell'Altichieri, dell'Avanzi, condotte sopra archetipi tutt' altro che simili? A questa richiesta sarebbe forse opportuna risposta un' ingegnosa osservazione del Rio nell'opera citata: [28] « Dopo una lunga assenza (dic'egli), in cui lo Squarcione aveva raccolto buon numero di anticaglie, egli era ritornato in Padova fiero delle sue conquiste, ed avea sfoggiato dinanzi agli occhi de' suoi discepoli e de' suoi concittadini la più bella collezione che si fosse ancora veduta, non solamente di disegni, ma ben anco di statue, di torsi, di urne cinerarie. Ciò era ben più che non bisognasse per sommovere le immaginazioni d' una città resa eminentemente classica dalla sua Università, per la quale era prima gloria il contribuire, nelle arti come nelle lettere, al risorgimento del paganesimo. » — Anche queste parole ne chiariscono come l'ingegno del Rio tenti trovare in cause non ancora meditate la soluzione de' suoi problemi, o, meglio, il sostegno del suo, più che verosimile, splendidamente specioso sistema. Sembrami però che avrebbe toccato più giusto, se avesse detto che in qualunque luogo d'Italia lo Squarcione si fosse piaciuto di recare la sua collezione di cose antiche, per tutto sarebbe stato accolto con favore grandissimo; perchè in quel secolo, ogni luogo d' Italia cominciava a farneticare per le memorie greche e romane, o, per servirmi della espressione del Rio, *per l' arte pagana*. Parmi che ben altra dalla accen-

nata sia la ragione per cui lo Squarcione, anche secco, anche stagliato, anche freddo, saliva in tanta rinomanza nella sua terra natale. Se è vero, come mi sono ingegnato di provare, che tanto egli traesse dalle scuole alemanne, in voga allora fra noi, è manifesto che il suo stile, tuttochè difettoso e di pensiero e di forma, dovesse piacere assai, perchè molto piacevano e si pagavano i dipinti tedeschi che allora venivano o condotti od importati in Padova ed in Venezia.

Chi mai s' attenderebbe che un uomo il quale trattava con tanta fortuna l' arte de' pennelli, tante terre avea visitate, tanta gloria aveva raggiunta come istruttore della gioventù, fosse condannato a spendere alcuni fra i più ferventi anni della giovinezza in un mestiere da artigiano? Eppure nel citato istromento del 1423 lo vediamo nominato come *sarto e ricamatore*. Nè è da credere che fossero questi gli esercizi della puerizia o dell' adolescenza a cui piacque al padre suo d' incamminarlo, imperocchè nell' anno or citato il nostro artista toccava il ventinovesimo dell' età sua, ed era quindi in obbligo d' essere bene avviato nella pittura. È da credere per altro, che nei dotti suoi viaggi, abbia abbandonate queste manuali faccende per darsi interamente ai pennelli. Però è forza pensare che una certa disposizione all' arti meccaniche egli non perdesse mai, perchè lo vediamo pigliarsi il grosso e noioso carico di disegnare e di colorire la pianta della città di Padova e del suo territorio; lavoro che, per dir vero, non pare gran fatto collegarsi coi sublimi voli della pittura storica e religiosa. A testimoniargli gratitudine per tanta fatica, i suoi Padovani, riuniti in consiglio, il dì

1° gennaio del 1465, lo liberarono dal peso d'ogni pubblica gravezza.[29]

Questa abilità a disegnare carte geografiche, abilità più acconcia ad un incisore che ad un pittore, servirebbe d'appoggio all'opinione dello Zani che in quel suo gran zibaldone che egli intitolò: *Materiali per servire alla storia dell'incisione,* volle lo Squarcione perito anche in tal arte, ed anzi il primo che la tentasse fra noi. Egli avvisa di potergli attribuire una rarissima stampa colla sigla S-E; rappresentante una specie di baccanale in cui danzano nove strambe caricature. Ecco la descrizione che lo Zani ne dà: « Nel mezzo v'è una vecchia in piedi con un gran tuppé, la quale sostiene uno spiedo carico di salami colla mano destra, e colla sinistra presenta un piede di porco ad un giovinetto. Un uomo col ginocchio a terra sta supplicante avanti alla stessa vecchia, e lateralmente nel fondo ve ne sono altri due seduti in profilo, uno per parte, suonanti una tromba. I bottoni degli abiti di tutti gli uomini sono altrettanti sonagli. Il terreno che resta davanti e che prende tutta la stampa, rassembra una cornice, dalla quale spuntano fuori alcune piante di fiori e di erbe; e l'altro terreno ch'è più alto, ha la forma come d'una fascia, ed è ornato di piccole e spesse foglie: tutto il resto del fondo è bianco; e ai piedi delle figure che sono tutte grandiose, vi si osservano solamente delle corte linee orizzontali, indicanti le ombre degli stessi piedi. »

Io crederò senza difficoltà che gli incerti e vacillanti passi che poteva dare a que' giorni l'incisione, impedissero al nostro pittore di condurre la sua stampa con quella finitezza che pur egli avrebbe desiderato, ma non potrò

mai persuadermi che, incidendo, mutasse affatto lo stile. Ora, chi si faccia a confrontare il modo del segno di queste figure con quello usato dal maestro padovano nei citati dipinti della famiglia Lazara, dovrà concludere non esservi neppure la più lontana rassomiglianza, per quanto lo Zani ci venga dicendo che gli accessorii dell' accennato intaglio hanno le stesse maniere e forme di quelli impiegati ne' suoi dipinti dallo Squarcione. Per tutte le narrate ragioni mi si conceda di porre in gran dubbio la scoperta dello Zani, e di collocarla nel novero, piuttosto esteso, degli abbagli da lui presi nella citata opera; almeno finchè non esca altro critico a meglio dimostrare l'autenticità della enunciata incisione.

Onorato lo Squarcione da parecchi grand' uomini del suo tempo, coi quali s' era stretto di cari legami; circondato da virtuosa famiglia, accarezzato dalla sua città natale, venerato ed amato dai numerosi discepoli, morì nel 1474 in età di ottant' anni, e fu sepolto, come avea ordinato col suo testamento, nell' atrio di San Francesco, fra quelle stesse pareti che un giorno egli avea ricoperte di lodati freschi. Uomo veramente avventuratissimo, a cui pare che fortuna concedesse que' vantaggi che spesso ricusa ai più degni. Egli che non fu mai un grande ingegno, pur guadagnò fama ed agi; meritò le carezze de' contemporanei, perchè sortì da natura uno di que' fruttuosi intelletti che paiono solamente destinati ad istruire la gioventù; uno di quegli intelletti che non si levano mai ad alto volo, ma sanno (invidiabile potenza!) fabbricare le ali agli altri perchè vi si cimentino.

---

# NOTE.

[1] Questo scritto, ch' io pubblicai nel 1839 in Padova, a pochissimi esemplari, ebbe l' alto onore di cader nelle mani del signor Nagler, il quale degnò parlarne nel vol. XVII, pag. 193-94, del suo voluminosissimo *Neues Allgemeines Künstler Lexicon* (Monaco, 1847). Così gli fossero anche cadute sotto gli occhi le pagine di quel mio libricciattolo, chè non avrebbe dette, a proposito d' esso, le cose più amene del mondo, perchè lontanissime da quanto in quelle pagine sta scritto. — Disse, per esempio, che questo lavoro pubblicai nella occasione che fu scoperto il libro dei disegni di Iacopo Bellini; mentre invece di quel libro, già notissimo molti anni prima, neppure parlo, nè potevo parlarne perchè non c'entrava per nulla colle faccende dello Squarcione. Poi dice ch' io dètti incisi due fra i disegni di questo libro del Bellini, intantochè non feci intagliare a contorni se non i due dipinti dello Squarcione posseduti dal conte Lazara, e il ritratto del maestro padovano che vedesi tra i freschi del Mantegna agli Eremitani. Aggiunge poi che queste incisioni caratterizzano perfettamente la scuola di Iacopo Bellini. Dio benedica gli occhi e la coscienza del signor Nagler!

[2] *De l'art chrétien*, Paris, 1836, pag. 460.

[3] L' arte seguace dei tipi giotteschi durò senza dubbio in Padova oltre il 1420. Il terribile incendio che, appunto in quell' anno, devastò tutta la gran sala detta *della Ragione*, ce ne offre incontrastabile prova, perchè le pitture che ora la fregiano (le quali, senza essere punto di Giotto, seguitano il suo sistema) devono di necessità essere state dipinte dopo quel tempo; e infatti l'Anonimo Morelliano le dice dipinte da un *Zuan Miretto padovano* che viveva in quel torno, e da un ferrarese. (Vedi *Notizie d' opere di disegno*, Bassano, 1800, pag. 28.)

4 Vedi Scardeone, *Ant. Pad.*, lib. III, cl. XV, pag. 370 e seg. Ciò anche rilevasi da un istrumento negli atti di Bartolommeo degli Statuti, 19 dicembre 1423, in cui sta scritto: *M. Franciscus Squarzonus sartor et recamator filius qu. S. Joannis Squarzoni notarii, civis et abitator Paduæ in contracta Pontis Corvi.* Sembra che il padre gli morisse circa il 1422, perchè trovasi nelle pubbliche carte che il nostro Francesco, tosto dopo la morte di quello, acquistò una casa con cinque campi nella suddetta contrada di Ponte Corvo, che forse sarà la citata nel ricordato istrumento.

5 Lo Scardeone, seguitato dal Vasari e dal Ridolfi, ci narra che il padre del nostro Francesco era cancelliere del principe Giovanni. Nel 1394, quando nacque il nostro pittore, dominavano in Padova i Carraresi, nessun de' quali ebbe quel nome. Ned è a credere che lo Scardeone intendesse parlare di Gian Galeazzo Visconti, il quale ebbe anch' egli per qualche tempo Padova in suo potere, poichè ciò accadde dopo quell'anno. È dunque questo un errore del cronista padovano, sebbene egli si distingua per esattezza.

6 Un gran dipinto che sta nella pinacoteca dell'Accademia veneta figurante la Vergine fra santi, porta l'epigrafo: *Ihannes de Alemana et Antonius de Murano pinxerunt.*

7 È un bel codice membranaceo in cui son registrati, col regolamenti d'essa Fraglia, i nomi di tutti i pittori che vi appartennero dal 1441 al 1684. Ecco come vi stanno notati quelli dei pittori tedeschi che io cito.

Nicolaus Theutonicus discipulus magist. Franzischo pictor de S. Malgareta (tra l'anno 1442 e 1445).
Martin da Cologna d'Alemagna, adì 17 decem. 1445.
Magistro Rigo todescho intrato in te la fraja per magistro.
Zuhane todescho intrado in te la fraja per magistro.
Zuane Evangelista depentore fiolo de M. Rigo intrò in te la fraja p. m° sotto la Massaria de m. Piero da Milan.
Magistro Jeronimus theuticonus (an. 1462, 22 genn.)

Tutti questi nomi sono scritti con differenti caratteri, la qual cosa prova che ognuno ci si scriveva di propria mano.

[8] Rio, op. cit., pag. 463.

[9] S'inganna il Moschini nel suo pregiato libro, *Vicende della pittura in Padova* (Padova, 1826), dicendo che Giovanni figlio del nostro Francesco fosse quello che in un istromento negli atti di Pietro Borghese, compera una casa da Nicolò de' Lazara nel 1402, e serve di testimonio nel 1405 (*Arch. della Cà di Dio,* tomo XX, fog. 6). Le predette due date rivelano ad evidenza che questi non è altrimenti il figlio del nostro pittore, nato nel 1394, ma al bene il padre di lui, che, come vedemmo, aveva nome Giovanni.

[10] Questa cronaca s'intitolava: *Descrizione di Padova e del suo territorio.* S'ignora come sia andata smarrita: ora non è nota se non per quello che ne racconta nel suo *Catalogo d' uomini illustri* (Padova, 1799) lo Sberti, che l'avea veduta. Conteneva anche l'elenco dei pittori e scultori fino ai tempi dell'autore, che visse intorno alla seconda metà del secolo XVI.

[11] In questo caso per altro sembra non vi debba essere esagerazione, poichè lo Scardeone pare traesse questa notizia da un manoscritto originale dello stesso pittore. Quello scrittore raccontando tal fatto aggiunge: *sicut ipse* (lo Squarcione) *de se in quodam libello asserit.*

[12] Sul beato Bernardino da Feltre e sul filantropico suo istituto veggasi il Portinari, *Felicità di Padova,* cap. 13, pag. 119; e l'Orologio, *Dissertazione IX sulla storia ecclesiastica di Padova,* pag. 76.

[13] Il fu cavalier de' Lazara, cotanto benemerito delle belle arti, aveva scoperto sotto tre spartimenti di que' freschi, fra due stemmi, le tre marche seguenti — F. ξ V̇. ξ V̇. FS. — che forse si potrebbero interpetrare così: *Franciscus Verlus Vicentinus Francisci Squarcioni.* Già altri allievi dello Squarcione adottavano quest' ultima formula per dichiararsi scolari del maestro padovano; Marco Zoppo, per esempio, scriveva sempre sotto i suoi quadri: *Opera del Zopo del Squarzon.*

[14] Lanzi, *Storia pittorica,* tomo III, fog. 17; Moschini, *Vicende della pittura in Padova,* pag. 28.

[15] Giovanni Maria Sasso, che per tanto tempo promise all'Italia un colossale lavoro che egli non giunse neppur a cominciare, cioè *La Venezia pittrice*, avea fatta incidere questa tavola. Non è difficile che il rame fosse tra quelli che acquistò da lui il bibliotecario di Padova fu abate Francesconi, e che di poi andarono, non so come, smarriti.

[16] Eccola questa scrittura come sta nel tomo XIV, fog. 22, dell'archivio Lazara:

« 1449 addì 2 Zenaro.

Mi Franzescho Squarzon depentore recevo ducati 8 d'oro da Mis. Lion de Lazara per parte de pagamento de ducati 30 d'oro, quale el dito Mis. Lion me dee dare per manifatura d'una soa Anchona, la quale ghe devo fare per la sua Chapela a i Charmine; la quale lo ho inchomenza al presente, e questa io la devo fare de suo legname, e l'avanzo a tutte mie spese d'oro e de colori: implizite ducati 8 d'oro.

Ih. K. Sachi due f. z. zoe R 8 a razon de S. 18 el Stareo . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . Lire 7. 4.
R. L. 25 de olio da magnare a S. 4. la l. . . . . . . . » 5.
R. St. 4 de St. a S. 18 al St. . . . . . . . . . . . . . . » 4. 12.
R. soto le Chaselerie de M. Lion . . . . . . . . Ducati 4 d'oro.
R. Da so fiolo P. 7. de holio da magnar . . . . . . . » 1. 3.
R. P. 83 de holio da magnar. . . . . . . . . . . . . . . » 12. 12.
R. in lo so studio ducati 8 de moneda . . . . . . . . . » 8 d'oro.

Adì 19 de Avrile 1450.

R. in lo studio . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . 1. 9.

1452 adì 28 de Marzo.

R. mi Francesco Squarzon da Mis. Leon de Lazara L. 4. 7 per resto e per compío pagamento del Ancona che io ghe fissi al Charmine, et per ogni altro lavoriero fato a lui per fino adì sovra scrito.

Mi Franzescho Squarzon P. »

Questo Leone de' Lazara, che ordinò la predetta ancona allo Squarcione, è quello stesso che lo Scardeone chiama *jurisconsultissimus et in Gymnasio patavino eximium legum interpres, et doctor suæ ætatis celeberrimus.* Fu fatto nobile da Federico III quando passò per Padova, e forse

egli avrà avuto il merito di condurre l'imperatore nello studio del suo protetto Squarcione.

[17] Questa ancona fu fatta incidere dal citato abate Francesconi per la divisata opera della *Padova pittrice*. Ma il rame andò amarrito: nè fu gran danno, perchè era riprodotto il dipinto con poca fedeltà. Vedesi pure intagliata a contorni nella prima edizione di questo scritto.

[18] Vedi Michele Savonarola, *De Laudibus Patavii*, nel vol. XXIV del Muratori, *Scriptores rerum italicarum*, pag. 1174.

[19] Trovaai incisa assai male nell'opera del D'Agincourt, *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti*, tav. 172. Anche il più volte citato Francesconi l'avea fatta incidere. Confido che l'incisione ch'io ne detti nel 1839 sia almeno più fedele all'originale.

[20] Scardeone, loc. cit.

[21] Algarotti, edizione di Prato, tomo I, pag. 63.

[22] Il Brandolese ed il Moschini, nelle loro Guide di Padova, descrivono le pitture qui citate.

[23] Monterosso, *Reggimenti di Padova dal 1218 al 1658*, mss. di un notaio del secolo XVII, che trovaai nella raccolta Piazza, ora con savio consiglio acquistata dal municipio di Padova.

[24] *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture di Padova*, Padova, 1780, pag. 187.

[25] Brandolese, *Guida di Padova*, pag. 182; Moschini, *Guida di Padova*, pag. 121.

[26] Nagler, Op. cit.

[27] *Catalogue des dessins du cabinet de feu prince de Ligne*, fog. 60.

[28] Rio, loc. cit.

[29] Monterosso, *Reggimenti di Padova.*

## SOPRA UN DIPINTO

# DI ANDREA MANTEGNA

### NELLA GALLERIA SCARPA

### ALLA MOTTA DI FRIULI.

Fra i dipinti rimasti nello Studio del Mantegna quando venne a morte, dipinti che il figlio Lodovico desiderava di vendere per soddisfare agli obblighi e debiti paterni, v' era pure un san Sebastiano destinato pel Gonzaga vescovo di Mantova.[1] Pare che il sapiente prelato lo rifiutasse: se ne ignora poi la ragione; ed il congetturarla potrebbe forse darci taccia di maliziosi. Che cosa ne sia avvenuto non ci vien detto da alcuno; ma v' ha molta ragione di credere sia quello stesso che fregiava la galleria del cardinale Pietro Bembo in Padova. Il grande uomo, in quegli anni che pose qui stanza e vi dettò alcune fra le sue opere, s' era piaciuto di raccogliere marmi, bronzi, medaglie, pitture, libri sceltissimi in così gran copia, che in breve ebbe vanto di possedere uno fra i più

[1] Vedi *Lettere pittoriche*, tomo VIII, pag. 16.

rinomati musei di questa parte d'Italia: tanto l'illustre veneto godeva vedersi attorniato dai capolavori che allora sapeva produrre la penisola. Oh! quanto egli era lontano da parecchi fra i suoi concittadini d'oggigiorno! Egli buona parte de' letterari ozi consecrava a scrivere i fatti magnanimi della insigne repubblica; questi l'ore inoperose trascinano a spengere ogni scintilla dell' avita gloria: egli acquistava a gran prezzo dipinti e marmi; essi li vendono allo straniero. Povera Venezia, quanto dall' antica mutata!

L'anonimo Morelliano (pag. 19), il quale scriveva circa il 1530, racconta che nella citata casa del Bembo ammiravasi un san Sebastiano del Mantegna, in tela, grande più del naturale. Gli eredi dell' elegante cardinale, obbligati dal testamento di lui a tener gran conto della preziosa collezione, lo conservarono sino a questi ultimi anni; ma allora, o sia che più non avesse vigore quel santo precetto, o veramente che non si curasse di rispettarlo l'ultima superstite di quella illustre casa, fatto è che correndo il 1807, fu tolto dalle antiche pareti dell' insigne segretario di Leone X, ove era rimasto venerato quasi tre secoli, per darlo in proprietà del professore Scarpa di Pavia. E fu ancora gran ventura; perchè così l'Italia non ebbe a rimpiangere anche questo suo capolavoro, il quale se dal dotto fisico non fosse stato conosciuto, non andava guari che sarebbe divenuto ornamento di oltremontane pinacoteche. L'illustre professore lo tenne sempre in sua casa fra i pochi ma scelti quadri da lui raccolti; e quando venne a morte, legollo, insieme con tutta la galleria, a' suoi fratelli dimoranti alla Motta di Friuli, ove anche oggi si

ammira questo prezioso dipinto; e si ammirerebbe ancor più, se a miglior luce fosse collocato.

Il Santo è nudo; e solo un pannolino ne ricopre le coscie e parte dell' addome. Le mani son legate dietro il dosso così strettamente, che le corde ne solcano acerbamente in più luoghi le braccia: numerose saette gli stanno fitte nelle parti più vitali della persona. Questa preziosa figura, più grande del naturale, fu dall'artista dipinta a tempera sopra la tela: gran danno, per dir vero; imperocchè il colore, come in quasi tutte le tempere, v' apparisce languido, freddo, e poco men ch' io non dissi monocromato. Ma il disegno compensa con usura un così disaggradevole effetto. Quanta correzione, quanta bellezza, quanto magistero in quel grandioso nudo! Come bisogna essere signori dell' arte per segnare quella gamba che scorta un poco, e quel piede che si contrae convulso per la ferita della freccia! Non so se sieno molti gli artisti che, fuori del Sanzio e del Buonarroti, abbiano saputo arrivare a tanta perfezione. Le rotule poi son tutto quello di più elegante ch' io vedessi mai. Ove resta qualche cosa a desiderare è nel torso. Non so: ma quei pettorali mi paiono unirsi con soverchia durezza al deltoide; le divisioni addominali stanno disposte troppo simmetricamente; le coste spurie sono seccamente segnate. Ma che importa se anche queste mende ci sono? Quando affisi il volto del Santo dimentichi ogni difetto. Esso si rivolge al Cielo, come alla sola patria da lui sospirata; e negli occhi gravidi di meste ed ilari lagrime, nella bocca contratta dall'angoscia, e pure alquanto inchinevole al sorriso, ravvisi ad un tempo

il dolore fisico procedente dal martoriato corpo, e la viva gioia d'un animo beato di presto conseguire il premio dei martiri della fede. Il celebre incisore cavalier Longhi, che era uno di quei filosofi alla volteriana, i quali per mostrare acutezza di concetti si credono in obbligo di porre il dubbio su tutto, anche sulla potenza che possono aver le arti a disvelare gl'interni affetti, così lasciò scritto di questo quadro in una sua lettera al professore Scarpa: « Ella è questa un'opera di Andrea Mantegna molto meno secca dell'ordinario: ottima proporzione, bel movimento, espressione di dolore massimo portato a quell'eccesso che tocca col riso sardonico; e se io non fossi artista non troppo credulo alla suscettibilità dell'arte voluta da'begli spiriti, i quali più filosofi che artisti, o per meglio dire, più poeti immaginosi che filosofi, pretendono, siccome nella poesia descrittiva, ove le idee si succedono, così nella pittura rappresentante un solo momento, trovare la indicazione chiara di differenti ed anco opposte passioni; io direi che in mezzo al più acerbo spasimo questa figura manifesta la più viva consolazione, nell'aspettazione dell'imminente passaggio alla gloria beata. »

Senza farci a commentare queste righe, in cui si vede palesemente un artista che profondamente sentiva nell'anima l'espressione, ma si vergognava di apparire troppo spirituale agli occhi de' suoi scettici contemporanei, mi limiterò ad osservare, che questo concetto il Mantegna volle non solamente esprimerlo col divino volto del Santo, ma ben anche con apposito simbolo. Ai piedi di questa bella figura vedesi una candela accesa che manda un leggerissimo fumo; ed intorno ad una fettuccia sta scritto: *Nil nisi di-*

*vinum stabile est : cætera fumus*. Mirabile motto a mostrare ed il profondo sentimento cristiano che l' artista avea voluto trasfondere in quel dipinto, ed il forte commovimento ch' egli stesso ne sentì forse quando gli uscì dal pennello.

A chi mi chiedesse se il Mantegna in questo stupendo nudo del san Sebastiano mirasse ad imitare la natura o l' antico, direi francamente l' antico : però una tale imitazione è così libera, così magistrale, che si dura fatica a discernerla, e nulla scema la indipendenza del genio dell' artista ; anzi vi apparisce in tutta la sua originalità quel suo stile puro, severo, squadrato sino a dar nell' affettazione. Beati per altro i cinquecentisti veneti se lo avessero seguitato ; non vedremmo ora sulle muraglie e sulle tele quelle tante scorrezioni, le quali tuttochè rivestite col fascino del più succoso e più gaio colore, pure non cessano d' offendere la verità e la ragione.

La figura di cui ragioniamo, sebbene improntata dalle ricordanze dell' antico, parmi veramente valga a giustificare il Mantegna dall' accusa che gli dà il dotto Rio, e che io stesso dovrò forse altra volta rimproverargli, di essersi cioè fatto servile seguace delle statue, e di non avere sentito le ispirazioni cristiane. Tutto qui mostra invece come egli fosse penetrato dall' augusto soggetto, e come adoperasse ogni mezzo per dargli vita ed evidenza. Persino le numerosissime freccie, che molti troveranno degne di rimprovero perchè intersecano soverchiamente le linee del nudo, parmi giovino ed alla storica verità ed alla espressione. Ci narrano le sacre leggende che san Sebastiano, soldato della prima coorte sotto l' imperatore Diocleziano, quando da lui fu scoperto come

seguace dell' abborrito cristianesimo, comandò fosse preso, legato ad un tronco d'albero, poi da' soldati saettato finchè spirasse l'anima. Infatti quei sicarii, dopo averlo per lungo tempo fatto segno alle loro freccie, tenendolo per morto, partirono; ma Dio con istupendo miracolo volle ancora prolungare una vita che tornava a tanto vantaggio della religione. Come dovea adoperare il Mantegna per far ciò palese nel suo dipinto? Mostrò il bel corpo del Santo trafitto dai dardi per tutta la persona; eppure niun indizio di vicina morte ravvisi: non abbattimento di membra; non la testa abbandonata al proprio peso; egli si regge saldo sulle ginocchia, come fosse nel pieno vigore della vita. Quale maniera migliore ad appalesare che la viva fiamma della fede, quando si alza pura ed incontaminata sino al trono dell'Eterna Verità, sorregge la fralezza del corpo, e quasi impedisce all'anima di separarsi dalla creta che la riveste? Ma queste a parecchi sembreranno sottigliezze, il comprendo; nè io vorrò più a lungo farmene banditore: solo mi contenterò di notarle per quei pochissimi che in Italia considerano l'arte come intesa ad un fine meramente spirituale, e non per quei troppi che vogliono osservarla solamente dal lato tecnico. Quei molti mi tratterebbero di visionario, perchè quei molti tengono perfetto un quadro quando mostra freschezza di colorito, sapienza di chiaroscuro, correzione di disegno, dottrina di prospettive, ed affetti modellati su quelli della Niobe o del Laocoonte.

---

## DI UN DIPINTO A FRESCO

# DI RAFFAELLO DA URBINO

### NEL CONVENTO GIÀ DELLE MONACHE DI SANT'ONOFRIO IN FIRENZE.[1] *

—

A molti parve inconcepibile sempre come Raffaello che più volte venne in Firenze, a lungo qui soggiornò, e la dimora ebbe consolata da dilette amicizie; qui ove ogni cosa, l'armoniosa favella, il cielo, le gioconde colline, i monumenti, l'amabilmente varia ilarità del popolo, doveano vie più avviarlo a quella squisita grazia che s'intravvede in ogni colpo del suo pennello, e gli diè l'ali robuste a farsi l'angelo dell'arte, non désse mai opera, finchè qui tenne stanza, a lavoro di tanta lena, da attestarlo quel grande che empì di maraviglia il mondo colle Camere Vaticane.

I non molti dipinti ch'egli condusse mentre stette in Firenze, rivelano sì un sommo artista, ma nessuno di certo può reggere al paragone delle grandi imprese che a Roma lo immortalarono. Solo in questi ultimi giorni il caso, o piuttosto il vivo amore e la vera intelligenza dell'arte, val-

* Vedansi le note in fine del componimento.

sero a far conoscere tale un' opera di lui, da poter reggere al confronto delle sue più famose.

V' è in via Faenza, ove fu l' antico monastero delle monache di Sant' Onofrio dette di Foligno, un ampio magazzino che un tempo serviva di refettorio alle buone suore. Da chi ne diventò in seguito il possessore fu quel luogo appigionato, prima ad uso di trattura di seta, poi ad un inverniciatore di carrozze che ancor vi tiene la sua officina. In fondo a quel vasto salone, precisamente nella parete che sta di contro alla porta, vedesi un grande affresco rappresentante il Cenacolo, il quale si estende quasi quattordici braccia pel largo, ed in alto va foggiato a semicerchio. Il padrone del luogo, stimando quell' opera degna di qualche considerazione, invitò, è già lungo tempo, alcuni intelligenti ad esaminarla; ma l' abbandono in cui giaceva e il molto sudiciume da cui stava ricoperta, non permise loro di ravvisarne il sommo merito. Pochi anni sono però alcuni artisti più attentamente esaminandola, e facendo conto di quel non so che d' arcaica ingenuità che vi traspariva, la tennero o come un lavoro venuto dalla scuola umbra e forse anche del Perugino stesso, ovvero come cosa derivata dal Ghirlandaio, di cui, almeno ne' meccanismi, conserva qualche ricordanza.

Fra vari che colà si portarono vi furono pure due giovani che amano di veggente amore l' arte italiana surta nel decimoquarto secolo, fiorita nel susseguente, giunta al suo apogeo ne' primi anni del decimosesto; ne apprezzano i pregi, ne conoscono i magisteri, perchè alle castigate forme di quella educarono l' agile ingegno.[1] Tosto ch' essi videro quel dipinto, non solo sostennero essere cosa eccellente,

ma superiore a quanto potè fare il Perugino mai; e quindi doversi considerare come uno fra i più preziosi del Sanzio, perchè colorito, disegnato e concepito in quel modo angelico ch' egli solo seppe arrivare.

Figura, come accennai, l' ultima cena di Cristo, quando Gesù dice agli Apostoli: *Io vi dico che uno di voi mi tradirà.*[3] La composizione, che a molti ancor teneri dell' aggruppare teatrale potrebbe parere simmetrica troppo o aridamente povera, racchiude invece la più savia e profonda osservazione del vero. Essa è ciò che veramente dovea essere; un placido conversare di santi uomini ad una tranquilla cena, ove non doveano mostrarsi que' vari aggruppamenti che possono essere acconci ad un' azione agitata. In essa si vede chiaro che l' artista ad altro non mirò se non a manifestare que' primi effetti di maraviglia e di sdegno che negli Apostoli erano suscitati dalle dolorose parole del Cristo. Quindi ne viene che tutti i movimenti loro si rimangono come sospesi, e li sguardi de' più fra loro si drizzano a indovinare la causa dell' amara profezia. Con fine avvedutezza, figlia anch' essa di lunghe e pazienti meditazioni sul vero, si piacque Raffaello mostrare agitati da forti affetti quelli che più stanno vicini al divin Maestro, anzichè li altri i quali siedono dall' una parte e dall' altra, in fondo alla tavola. Perchè appunto ove la mensa è numerosa, non v' è parola, per quanto importante, che possa tosto essere compresa da tutti quelli che siedono a desco, specialmente se lontani dal dicitore. Nessuno per altro qui s' alza dallo scanno per ascoltare, o piuttosto per giovare all' artista colla linea piramidale; nessuno s' atteggia in movenze che servano a pittoreschi contrasti. Tutti

rimangono al loro posto, ma da ognuno traspare il sentimento che più gli si conviene; e perchè questo potesse esser compreso meglio dall' osservatore, sotto ciascheduno de' personaggi vi sta scritto il nome.

San Taddeo, san Simone, san Filippo e san Giacomo minore, si mostrano meno degli altri commossi, perchè sedendo essi a' due capi della tavola, men degli altri udirono la terribile sentenza. Quest' ultimo però si volta al riguardante e con placida mestizia lo contempla, quasi volesse dire, come la sublime tragedia la quale stava per compiersi, fosse originata dal peccato dell' uomo. Codesta testa mi pare una fra le più espressive che uscissero dall' Urbinate: v' è in quel volto una grazia, un sogguardare si delicato, un colore si vero, un moto, una vita, che possono sentirsi, ammirarsi, ma non degnamente descriversi. E gli accrescono merito i lineamenti, i quali tanto arieggiano quelli notissimi dello stesso pittore, da doverli forse tenere pel suo ritratto medesimo. Nè meno ricca di bellezze è la testa dell' altro Giacomo, atteggiata a quella mesta dolcezza, che solo gli artisti di delicato sentire possono arrivar col pennello. Dignitosamente severo mostrasi invece Andrea, il forte che dovea più tardi sfidare con impavido animo orrendi supplizi. Ma san Pietro, in cui l' ira traboccava spesso impetuosamente dall' animo, mal sa frenarsi, ed acceso in volto per la collera, già stringe con una mano convulsivamente il coltello, quasi volesse scagliarsi contro Giuda che sospettò traditore. Giovanni, l' amico di Gesù, dorme quietamente dappresso al maestro, che nel posargli in atto amoroso la mano sulla spalla, pare voglia significare, quello essere il più caro fra' suoi discepoli. San

Bartolommeo guarda a Giuda con pietà dolorosa, e sospende di trinciar le vivande c' ha dinanzi con un atto sì ingenuo, sì vero, che solo da Raffaello poteva acquistare tanta evidenza. San Matteo appalesa anch' esso colla più toccante naturalezza un' accorata maraviglia. San Tommaso disposto a prestar tarda fede anche ai fatti, sino in quell' istante fa manifesta l' indole propria; imperocchè il tranquillo modo con cui versa il vino nel bicchiere, par quasi quasi accusi una nube di dubbio che gli circola per la mente. Singolarmente mirabile è poi questa figura, così per la vita che le brilla nel volto, come per la gentile movenza aiutata da correttissimo disegno e da colore succoso ed intonato tanto, che solo può cedere all' altra vicina figura del san Taddeo, nella quale mi par lavorato il fresco in un modo cotanto bello, con un' arte di modellare sì perfetta, che neppure i sommi veneziani seppero, a mio credere, agguagliare.

Ma dove in questo dipinto l' altezza del concetto parmi si manifesti grandissima, e la forma pareggi l' idea, è principalmente nelle due figure del Cristo e del Giuda; il primo rivelante dal divino volto la calma e la serena pace del Dio che santificò la legge dell' amore; l' altro tutta chiudendo nel torbido occhio e nella bocca ferocemente mossa a disprezzo, un non so che di ferigno che mette paura; e v' è poi stupendamente espressa la vergogna del traditore, il quale conscio della propria colpa, allorchè si avvede anche di lontana allusione ad essa, è a mal suo grado forzato di voltare altrove la faccia, timoroso che i circostanti non ne indovinino una tacita confessione nel suo smarrimento. Sin le mani, l' una che stringe rabbiosamente il prezzo infame del delitto, l' altra che s' appoggia

quasi convulsa sulla tavola, dicono l'agitazione che dentro lo cruccia. Non mai forse quanto in queste due figure Raffaello si mostrò interprete di quella verità tipica, la quale è senza dubbio il mezzo più efficace dell' arte per parlare al sentimento, commoverlo e condurlo a pensare sugli intimi beni della virtù, sugli strazi orribili del rimorso. Non può esservi, io credo, anima suscettiva d' affetto, la quale, mirando alla celeste calma che raggia dal volto di Cristo, ed alle tempeste che lottano in quello di Giuda, non debba fissare l'animo nella idea, primo bene della vita morale essere la coscienza onesta che i mali terreni non teme, a quelli del Cielo drizza continuo una serena speranza. Ecco come l'arte può farsi educatrice del cuore.

Ognuno de' commensali, eccetto Giuda ch'è sul dinanzi della tavola, siede su d'un ornatissimo stallo, riccamente addobbato d'una stoffa verde rabescata da fogliame nero, e dietro a così sfarzoso mobile vedesi maestrevolmente tirata un'elegante architettura alla bramantesca, cui sono fregio alcuni pilastri isolati che digradano con ben intesa prospettiva, e vanno da più faccie coperti con gentili meandrini. Nel mezzo si schiude la campagna, e colà effigiò l'artista la preghiera al monte degli Olivi, mentre i tre Apostoli dormono profondamente. Quanta finezza e grazia vi è mai in quelle piccole figurine! e come è acconcio il pensiero di presentare all'osservatore la scena che sussegui la Cena, e dove Giuda compì il profetato tradimento! In mezzo a de' tondi che sono nel fregio da cui va circondato il dipinto, veggonsi colorite dalla stessa mano magistrale alcune teste di Santi, che forse rappresentano i protettori del convento.

Lietissimi i due giovani pittori che di sopra nominai, di avere in quest' opera riconosciuta la mano dell' unico Sanzio, comunicarono l' opinione loro e le salde ragioni che avevano di sostenerla, a molti amici artisti e non artisti: ma parecchi de' primi sorrisero col ghigno della incredulità; il maggior numero de' secondi si strinse nelle spalle dicendo, essere impossibile che il Vasari avesse un così gran lavoro dimenticato, egli che minutamente ci narrò la vita di Raffaello, e ne avea accennato quasi tutte le opere, e nessuna delle principali n' aveva omesse. Ed anche concedendo, continuavano, che il Vasari avesse posto nel dimenticatoio un così gran fresco, come potevasi neppur immaginare che l' obliassero i tanti e tanti che dopo di lui sino a' nostri giorni scrissero memorie, ricordi, guide intorno a Firenze? Come credere, per esempio, che il Richa, il quale sì a lungo trattò delle chiese fiorentine storicamente, e parlò anche molto del convento di Sant' Onofrio, lasciasse senza ricordanza un lavoro sì degno e sì onorevole alla città?

Tutte queste erano buone ragioni di certo, ma non valsero a tòrre giù i due giovani dalla opinione loro; imperocchè vi si raffermavano ogni volta che tornavano davanti al dipinto, e vedeano quelle teste sì vere che paiono aver moto e parola, quelle mani in cui spesso è manifestato il movimento dell'animo; que' piedi che neppure Fidia, forse, seppe segnar più corretti. Conoscitori profondi di Raffaello, di cui con vero profitto studiarono le opere migliori, non vedeano in questa niente di quel tratteggiato che è sempre ne' freschi del Perugino, ma invece il fare più largo e più disteso del Ghirlandaio, in cui Raffaello studiò durante il suo soggiorno in Firenze, e più tardi portò nella disputa del Sa-

cramento; vi scorgeano quella stessa finita franchezza di toccare i capelli, quell' arte squisita di contornare con una neutra scura le masse, senza urtare in durezze, anzi in sì fatta maniera il rilievo d' ogni parte aiutando, da farla apparire quasi spiccata dal quadro: quella sua arte del panneggiare nobile, grandiosa, castigata. Quindi le opere del Sanzio fra loro raffrontando, riconoscevano una gran somiglianza fra questa e il fresco di San Severo a Perugia, che rappresenta una Santissima Trinità con vari santi, ed è opera ancor giovanile dell' Urbinate: poi portando il confronto sui lavori a olio della prima età di lui, vi ravvisarono il segno, crudetto sì ma dottissimo, che appare nei due preziosi ritratti di Angelo e Maddalena Doni, i quali ora veggonsi a' Pitti.

Tutto questo per altro non bastava a persuadere gl' increduli che volevano prove anco più salde delle analogie e de' confronti, per dissipare ogni oscillazione; e i buoni giovani le cercarono con rara pazienza negli archivi e nei codici, ma finora invano. Fra le molte carte del convento di Sant' Onofrio che si conservano nell' archivio delle Riformagioni, neppur una rammenta il prezioso fresco. Pure non si perdettero d' animo: rintracciarono allora se mai in qualche angolo del vasto affresco vi fosse il nome, una sigla almeno, che indicasse l' insigne pennello da cui fu colorito; ed avventuratamente nella orlatura che circonda al collo la tunica del san Tommaso, rinvennero le seguenti lettere scritte in oro, e di questo modo disposte. Una R appena visibile e semicorrosa è seguita da una A quasi informe, e da una sigla composta da un P collegato con una L: poi tien dietro la cifra VRS, dove la S s' intreccia insieme al-

la R; indi un meandrino, poi forse la parola ANNO, di cui non apparisce chiara che la O. Dopo viene un fregetto che par quasi una N, e quindi il millesimo formato da una M, da un D guasto assai, e, dove precisamente finisce la spalla, da un V, a cui pare preceda altro meandrino simile al primo. Tosto rinvenute codeste lettere, in cui era dato riconoscere l' abbreviatura di *Raphael Urbinas* 1505, è facile immaginare quanto i due artisti fossero contenti. Aveano così in mano un fatto da opporre agli avversari dell' opinione loro.

Così preziosa scoperta, che onora veramente lo squisito discernimento de' due giovani, deve far lieta Firenze, che ora è certa di possedere una fra le più vaste e più belle opere del Sanzio. La scoperta è ancor più preziosa, perchè vale a fissare con sicurezza una delle epoche in cui dimorò Raffaello a Firenze, epoche fin adesso incerte assai, e che forse furono intenebrate ancor più da qualche scrittore che pretese appurarle. Io però son d' avviso, che se il nostro fresco ebbe il suo compimento nell' anno citato, si avesse nel precedente il cominciamento. Non mi induce già a pensar questo la pretesa lettera commendatizia della duchessa d' Urbino al gonfaloniere Soderini colla data 1 ottobre 1504, perchè so che ragionevolmente è tenuta per apocrifa,[4] ma lo sospetto vedendo che ignorasi compiutamente quali opere Raffaello conducesse nel 1504 oltre la tavoletta dello Sposalizio per Città di Castello, che adesso è primo ornamento della pinacoteca di Milano, tavoletta in cui sta scritto appunto quell' anno.[5] Tanto siamo al buio di quel che facesse il Sanzio in quella epoca, che d' ordinario i biografi di lui sogliono tenere come eseguiti allora molti fra' dipinti che

non hanno data certa, e serbano maniera alquanto perugi- nesca. Non è così dell' anno susseguente 1505, giacchè allora troviamo Raffaello a Perugia occupato in tre grandi opere. Tali erano la tavola de' Padri Serviti; la Madonna con Gesù in grembo, circondata da vari santi, per le religiose di Sant'Antonio; ed il grandioso fresco pe' Camaldoli di San Severo. A tutto questo ponendo mente, parmi si possa a giusta ragione congetturare che nel nostro Cenacolo, Raffaello spendesse buona parte del 1504 e che solo nel 1505 lo compisse: ed appena compiutolo, si portasse a lavorare in Perugia. Ciò vien meglio confermato dal fresco di San Severo, il quale s'accosta d'assai al carattere del nostro: si vede, cioè, essere l'opera d'un giovane che comincia a volare con l'ali proprie; è dessa il gradino intermedio fra lo Sposalizio di Milano, tutto peruginesco, e la Disputa del Sacramento, maravigliosa di espressione e di corretta originalità, e, per quanto possano gridare i pedanti, il primo dipinto del mondo.

In onta di tanti fatti, rimaneva in taluno il dubbio che Raffaello non avesse mai apposto ne' suoi quadri il proprio nome abbreviato; ma a dissipare anche questo viene opportuna una tavoletta figurante una Sacra Famiglia, conservata in Fermo presso i conti Maggiori. In essa, che è sicura opera del Sanzio, stanno le seguenti lettere: R. S. V. P. P. E. S. 17. A. 1500, le quali furono assai giustamente interpretate *Raphael Sanctius Urbinas pinxit Perusiæ ætatis suæ* 17: *anno* 1500.[6] Meglio poi si rimane provata l'abitudine che avea talvolta l'Urbinate, non solo di abbreviare il proprio nome, ma d'interporre al millesimo qualche meandrino, quando si guarda alla Ma-

donna col putto ch' era de' Niccolini ed or passò in Inghilterra, e fu incisa dal bravo professor Perfetti, la quale nell' orlo dello scollato, porta, interrotto da fregi, l' anno in cui fu dipinta, e subito dopo lascia scorgere le iniziali R. V., cioè Raffaello Urbinate.

Ma a raffermare ogni animo il più oscillante vennero due disegni originali or posseduti da uomini veramente degni di così preziosi ricordi, cioè i due valenti artisti signor Giulio Piatti pittore, e signor Emilio Santarelli scultore. Sì l' uno come l' altro di questi disegni presentano e figure intere ed estremità che trovansi nel nostro fresco, e riconosconsi agevolmente per li studi preparatorii che a quello servirono. Il disegno del signor Piatti è all' acquarello, lumeggiato di biacca, ed offre, nelle movenze medesime che sono nel dipinto, le due figure del san Pietro e del san Giacomo maggiore. Mi parve vedere in quei maestrevoli segni tutta l' impronta della divina mano del Sanzio, una sicurezza, un gusto che di certo non possono essere superate, e raffermano la originalità del lavoro. Lo battezzarono alcuni per un Perugino, ma per poco che si conoscano le maniere del maestro e del discepolo, torna impossibile attribuirlo al Vannucci che, specialmente ne' disegni, ove la mano obbedisce sempre senza freni alla mente, esagera le convenzioni delle sue pieghe, squadra di soverchio la parte inferiore delle teste, e foggia i piedi troppo nodosi e talvolta contorti; mentre Raffaello, invece, conserva in tutte queste parti purezza e grazia maravigliose. Intorno alle due figure segnò poi, in dimensioni un po' più grandette, parecchie mani e piedi con somma castigatezza. Le stesse cose quasi possono dirsi dell' altro disegno posse-

duto dal Santarelli, ove sta ripetuta la figura del san Pietro (si vede che questa gli stava a cuore più di tutte), ed appena delineata l'altra del sant' Andrea. Esso è pure in carta tinta lumeggiato di biacca, e siccome si mostra meno avanzato dell' altro del Piatti, così potrebbesi reputare come uno schizzo primitivo, tanto più che in esso è minore l'accuratezza, e forse anche la correzione. Per altro, nessun dubbio può sorgere sulla originalità, perchè nella mano del san Pietro che tiene il coltello, studiata a parte nell' alto del foglio in dimensioni maggiori, v' è tutta la grazia e la scienza di Raffaello.[7]

In mezzo a tanta irrecusabile evidenza, una circostanza rimarrà sempre di non facile spiegazione; ed è il vedere come così insigne dipinto su cui sta scritto nome sì venerato e sì grande, sia rimasto per secoli, non solo dagli scrittori, ma anche dalla tradizione ignorato. Solo io credo possa sciogliere tale enigma la considerazione, che il convento di Sant' Onofrio apparteneva a monache le quali osservavano rigorosa clausura. Per questa ragione il Vasari non avrà potuto penetrare in quel refettorio; e quando pure avesse avuto alcun sentore vi fosse là dentro un'opera del Sanzio, pur non avrà voluto arrischiare d' affermarla tale, senza averla vista cogli occhi propri, giacchè troppo avrebbe fatto ridere que' molti che non l' amavano, se egli, artista e fiorentino, avesse preso un grosso abbaglio intorno ad un lavoro da Raffaello condotto in Firenze. Il silenzio del Vasari spiega abbastanza quello di tutti gli altri scrittori venuti dopo, ma non ispiega intieramente quello del popolo, od almeno delle monache stesse, che pur sospinte da perdonabile vanità avrebbero dovuto vantarsi di tanta

gemma, siccome appunto fecero sempre quelle di Santa Maria Maddalena de' Pazzi pel lor Perugino, egualmente tolto alla vista degli amatori per la inesorabile clausura. Ma forse quelle medesime che a Raffaello allogarono codesto dipinto, ignoravano quanto insigne ne fosse l'autore, e l'ignoravano per l'eccessiva modestia di lui, trascorsa forse in quell'epoca fino all'avvilimento, per le cause che or narrerò.

Quando s'osserva quel nome scritto in oro sulla tunica del san Tommaso, si scorge che l'artista medesimo col pennello pregno della tinta preparata pe' lumi del panno che s'affalda sulla spalla, lo coprì affrettatamente con alcune pennellate a tratti, quasi volesse nasconderlo alla vista di ognuno. In questo fatto di sì poca importanza in apparenza, a me par vedere una dolorosa rivelazione delle funeste condizioni a cui cominciavano lontanamente ad avviarsi le arti d'allora. Forse il giovanetto Urbinate, uscito appena dalla scuola del maestro, stimandosi ancor mal sicuro delle forze proprie, considerò superbia apporre un nome a cui mancava il prestigio della fama: ma forse è più probabile che udendo da tutte parti rimbombarsi all'orecchio le lodi di Michelangelo; veggendo le castigate opere proprie da que' giganteschi ardimenti tanto lontane, scorgendo forse in vari fra gli artisti d'allora abbandonata la sacra bandiera del quattrocento; sentendo dall'ardente rivale proclamato *goffo nell' arte*[8] il suo Perugino, che gli era stato duca e padre, provasse come una segreta vergogna del lavoro di Sant' Onofrio, e volesse distruggere quel nome che la giusta coscienza del merito proprio gli avea, in un istante d'esaltamento, fatto uscir dalla mano.

Rammentiamoci che erano quelli i tempi in cui il Buonarroti tanto era rispettato fin dalla legge, da fare aver la peggio dinanzi agli Otto al povero Perugino, il quale non potendo comportare le ingiurie da lui scagliategli contro, ne domandava giustizia.[9] Rammentiamoci che poco dopo i tempi di cui discorriamo, era forzato a partire deriso e scornato da Roma quel puro e nobile ingegno di Boccaccio Boccaccino, perchè avea osato sparlare di Michelangelo.[10] Rammentiamoci che s' avvicinava il momento in cui il Perugino, dando termine alla tavola di Filippino Lippi, che ora sta nella pinacoteca dell' Accademia fiorentina, ed altre dipingendone per l' Annunziata, guadagnava da' nuovi artefici soltanto beffe e sonetti villani, specialmente perchè avea replicati i vecchi suoi tipi. Rammentiamoci in fine, che allora voleasi il nuovo ad ogni costo; quindi Raffaello, che troppo sagace avea l' intelletto, dovette accorgersi come l' ingenua sua opera, ancor legata alle tradizioni della scuola umbra, anzichè accrescergli onore valesse a scemarglielo nel concetto degli uomini, perchè troppo vicina alla via ch' era passata di moda. Non avessero i novelli sistemi che allora andavano mutando l' arte, altro male operato che quello di tener per più secoli nascosta al mondo cotanta opera, ancora meriterebbero gravissimo il rimprovero della critica. Sventuratamente produssero male peggiore: valsero ad essere più forti delle convinzioni del grande Urbinate, e giunsero, in parte almeno, ad avviarlo verso la pericolosa via del gigantesco rivale.

L' avventuroso ritrovamento di così insigne capolavoro deve destar gioia viva e grande in quanti amano

l'arte, Firenze e l'Italia; e tanto più viva, perchè esso, in onta di sì lunga negligenza, presenta una bella conservazione, e ripulito che sia dalle perite mani dei due giovani che ebbero il merito di intravvederne i primi l'immortale pennello, manifesterà pochissimi guasti, e solo anche nelle parti accessorie, giacchè quasi nessuna delle principali patì danno.[11] Consola poi ancor di più il vedere che li attuali proprietari di quel luogo adoperano ogni più diligente cura per conservare il prezioso tesoro: e già assennatamente ordinarono che sia alzato un muro per dividerlo dalla officina de' lavoratori, e salvarlo così da ogni pericolo d'inverecondi insulti.

Ma se per ora Firenze può star sicura di non perdere sì rara gemma, chi la raccerta pel tardo avvenire? forse potrebbe un dì o l'altro mutar quel luogo padrone, e i nuovi sì poco curare il nome proprio e l'onor della patria, da abbandonarlo, da distruggerlo sin anche. Forse sedotti dall'oro straniero, potrebbero (or che la chimica ha perfezionato i mezzi di staccar i freschi dalle pareti) quello vendere per ricco prezzo. — Tutti gli amici dell'arte alzano quindi fervidi voti, affinchè il governo trovi modo a dissipare anche codesti lontani timori; e tanto con vera fiducia sperano, perchè il governo, a cui è sacra ogni gloria italiana, e tutte le protegge e le onora col senno e coll'opera, il governo che ama di sì utile affetto la sua Firenze, e volle con larghi dispendi riparati e custoditi i freschi di Andrea del Sarto all'Annunziata, a San Salvi, allo Scalzo, e gli altri di Fra Bartolommeo allo Spedale di Santa Maria Nuova, il governo che ordinò fosse tolto il profano imbiancamento da cui andava ricoperta la Cap-

pella del Podestà al Bargello, affinchè ne uscisse tanta luce d'arte e di poesia italiana, i concetti di Giotto e l'immagine di Dante, c'è arra bastevole a pensare che nessun mezzo vorrà intralasciato perchè rimanga sempre venerata nel giardino d'Italia questa pagina insigne, la quale è novello argomento ad attestare quanto grandi un giorno noi fummo, e quanto, ora che tanto dall'antica grandezza pur troppo siamo lontani, sia in noi il debito almeno di onorare, conservando, la nobile eredità de' nostri grandi maggiori.[12]

---

# NOTE.

[1] Questo scritto fu da me pubblicato per la prima volta nel 1845, quando essendo io in Firenze, i due valenti artisti signor conte Carlo della Porta e Ignazio Zotti, cominciarono a detergere dalle sozzure quel bellissimo fresco.

Molti scritti uscirono di poi, in favore e contro l'opinione che tanta opera fosse di mano del Sanzio; ma quello che più di molti merita attenta lettura per la saviezza della critica, è il brevissimo premesso alla Vita di Raffaello del Vasari, dai valenti illustratori del celebre biografo aretino, Carlo e Gaetano Milanesi e Carlo Pini. Essi epilogando le varie opinioni emesse sul nostro fresco, non inclinano a ritenerlo del Sanzio, appoggiandosi ad induzioni storiche sull'opere ch'egli condusse nel 1505. — Ma dato che queste prove avessero veramente la forza di togliere quest' opera all' Urbinate, di chi dunque dovrebbe essere? Chi valse a far tanto, non può avere maniera ignota. Perciò conviene portare gli studi sui due soli artisti che (a parere mio) sieno stati in grado di raggiungere sì grande eccellenza di forma, il Pinturicchio cioè, e lo Spagna: e il primo, infatti, negli insigni freschi di Spello, manifesta uno stile che di molto si accosta a quello del nostro fresco. Il secondo, nella tavola in particolare di Assisi, ha certo modo di piegare, che rassomiglia a quello usato nel Cenacolo nostro. Desidero quindi che, a meglio chiarire l'ardua quistione, gli artisti e i conoscitori apassionati istituiscano accurati confronti fra questo Cenacolo e le opere surriferite; potranno forse da simile esame comparativo cavare criteri che tolgano ogni dubbiezza.

[2] I signori Ignazio Zotti e conte Carlo della Porta.

[3] San Matteo, cap. XXVI, v. 21.

[4] Veggasi l'edizione italiana della *Vita di Raffaello* del Quatremère, a pag. 36 nella nota; ed egualmente le erudite note del signor Mas-

selli alla *Vita di Raffaello* del Vasari nella edizione del Passigli, pag. 516, nota 15.

[5] Il Quatremère dubita dell'autenticità di questa data. Vedi pag. 18 dell'edizione sopracitata.

[6] Vedi su questo dipinto il Morcelli, *De Stilo Inscriptionum*, pag. 476. — Comolli, *Vita di Raffaello*, a pag. 52, e nella nota relativa. — Quatremère, loc. cit., pag. 15.

[7] Questi due preziosi disegni, ceduti dagli egregi artisti al Governo acquisitore del nostro fresco, veggonsi ora appesi alle pareti del locale stesso ove sorge l'a fresco.

[8] Vasari, *Vita di Pietro Perugino.*

[9] Vasari, *ibid.*

[10] Vasari, *Vita di Boccaccio Boccaccino.*

[11] Questo ripulimento fu eseguito magistralmente alcun tempo dopo dal signor Zotti.

[12] Questi voti furono in effetto esauditi alcuni anni dopo, perchè il governo acquistò quell'opera e tutto il locale annesso all'antico refettorio, disponendolo, con savio consiglio, a museo di antichità egizie ed indiane, e la sala ove stava il fresco preparando degnamente, affinchè ogni visitatore potesse ammirare quell'opera, e riconoscere in qual conto sia tenuta.

---

## SUI SIMBOLI E SULLE ALLEGORIE

### DELLE PARTI ORNAMENTALI

NELLE

# CHIESE CRISTIANE DEL MEDIO EVO[1] *

### DALL' VIII AL XIII SECOLO.

—

Lunghe e avviluppate quistioni mossero gli eruditi intorno all' origine di quella architettura sacra dei tre secoli che seguitarono al nono, cui è distintivo carattere una strana maniera di ornare, tutta mostri e capricci, disgiuntissima, in apparenza, da quelle di Grecia e di Roma, le quali non s' incatenano punto alle fogge varie e fantastiche dell' arte settentrionale nel suo pieno fiore; maniera di ornare rude, selvaggia, misteriosa quanto l' età, e com' essa costituita di principii differenti e spesso lottanti fra loro. Numerosi esempi ci porgono d' essa. in Italia le cattedrali di Parma, di Piacenza, di Modena, di Ferrara, d' Ancona ec., ed oltre Alpe moltissime chiese di Francia, specialmente nella Normandia, parecchie della Svizzera e della Germania settentrionale, ed un gran numero di

* Vedansi le note in fine del componimento.

quelle che fiancheggiano la destra e la sinistra sponda del Reno.

Coloro che nel medio evo credono si serbasse unico un raggio di sapere entro alla sfarzosa Bisanzio, dicono che di là ci venisse cosiffatta stranezza; senza por mente come in Bisanzio l'arte non vestisse mai del tutto quelle bizzarre forme, e solo portasse, ma scarsamente, una pendenza a ristorare quel simbolismo orientale che fu, per quanto io penso, non ultimo elemento dell'arte bisantina; simbolismo che, come dirò più sotto, praticato da' Fenici, fu da essi trasfuso agli Ebrei; e da questi solennemente adottato nel tempio di Salomone. Altri, che stimano gli Arabi maestri di ogni utile cosa nelle età mezzane, ed intanto dimenticano come il sapere raccolto nel chiostro cristiano, dal chiostro uscisse a dar luce all'Europa ancor barbara, affermano che gli Arabi ci abbiano regalato quella singolare foggia d'ornamenti; nè s'accorgono come questo mirabile popolo non abbia mai nelle sue costruzioni offerto nulla di somigliante; nè lo potesse, perchè da' suoi riti religiosi impedito di rappresentare uomini ed animali. Vi fu chi, vedendo quest'arte florida più che altrove in Normandia, la proclamò discesa a noi da quella famosa terra delle *chiese e dei castelli*. Chi, riconoscendola non altro che una degradazione dell'antica di Roma, la chiamò *romanza*, quasi fosse, al paro delle lingue moderne d'Italia, di Francia, di Spagna, una corruzione dell'antico mondo romano. Chi poi, arruffando la matassa ancor più, le diede nomi in opposizione coll'origine, e valutando essenziali certe minime differenze fra le costruzioni sincrone di paesi fra loro lontani, la suddivise con tanta minuziosità di distinzioni, che

sfido la favolosa pazienza di Teseo a tener dietro al filo regolatore di così fatto laberinto. Nè certo oserei cimentare quella de' miei lettori qui notando le differenze che alcuni scrittori si piacciono di far correre fra *gotico-anteriore* e *gotico-posteriore*, fra *anglo-sassone* ed *anglo-normanno*, fra *arabo-greco* e *romano-bisantino*, fra *neo-greco* e *romano-barbaro*. Tanto diverse denominazioni, che tutte accennano soltanto allo stile di architettura di cui toccai, bastano di già da per sè a chiarire quanta oscurità regni ancora sull' origine di esso.

Per altro l' inglese Hope e l' italiano conte Cordero di San Quintino portarono una qualche luce in mezzo al buio fra cui cozzavano alla cieca così diversi parteggiamenti,[2] e mentre il primo dimostrava, più con logica induzione che con evidenza di fatti, aver avuto quell' arte principio in Lombardia, l' altro metteva in aperto fatti importanti dai quali incontrastabilmente apparisce come quell' architettura dovesse dirsi *lombarda*, perchè in Lombardia ebbe nascimento, e di là fu portata oltremonte. Gran peccato che di fiaccola così luminosa egli non si valesse, per togliere tante inutili suddivisioni da lui supposte nell' architettura dell' undecimo secolo!

Non tutte però le quistioni cessarono dopo i lavori dell' Hope e del San Quintino; chè anzi altre suscitaronsi, più intralciate forse perchè più difficili a stenebrarsi.

Quest' architettura doveva tenersi simbolica così nelle sue disposizioni come nei suoi ornamenti, o veramente era frutto del capriccio dei costruttori? In quei capitelli ed in quelle cornici tutte rinzeppate di ghiribizzi e di animali mostruosi, chiudevansi forse profondi e mistici concetti al-

lusivi al cristianesimo, oppure ricordavano turpi eresie, o piuttosto furono imitazione rozza di altre architetture? Sono domande a cui taluno s'accinse di dar risposta, ma con quanto frutto nol so; giacchè a me pare che, prendendo in esame le varie ipotesi esposte, e contrapponendovi gli ostacoli che le rendono per lo meno vacillanti, si vede chiaro come nessuno finora s'accostasse a verità.

Non è mia intenzione di qui schierare codeste ipotesi diverse, e di aggiungere le ragioni che mi portano a considerarle non ben fondate; giacchè questo domanderebbe ben più lungo lavoro, il quale mi farebbe uscire dal presente soggetto, e mi forzerebbe a disaminare le varie opinioni che furono esposte sulla simbolica fondamentale, chiamata dal Romagnosi *ermetica*. Dovrei quindi dilungarmi a parlare del tenebroso ***numero pittagorico***, dell'***aritmetica finale*** e dell'***antico algoritmo***, ch'erano, a quanto pare, elementi al sacro edificare d'allora. Neppur toccherò delle pindariche, ma spesso mal assodate congetture di Mazure, di Ramée, di Boisserée, i quali, volendo per forza vedere da per tutto un arcano simbolismo, ed impinguando le interpretazioni simboliche dal venerabile Beda attribuite al tempio di Salomone, uscirono a raccontarci che le porte della chiesa figuravano il nostro ingresso nella vita fisica e spirituale; le due torri laterali, il segno del poter temporale e dell'ecclesiastico; che il coro significava la luce dello Spirito Santo, la balaustrata intorno all'altare era cupa immagine dei rigori della penitenza; che i muri si prendevano come emblema dei popoli cristiani uniti dal cemento della fede, e così via via discorrendo.

Mio proponimento è quello soltanto di esaminare gli

ornamenti tenuti come simbolici od allegorici nelle chiese dei tre secoli surricordati, di confutare le erronee opinioni che finora ci furono presentate intorno ad essi, e di esporre in proposito quel che io ne pensi.

Il dottissimo orientalista Hammer, in una sua crudita dissertazione intitolata *Mysterium Baphometis revelatum*, ed inserita nel vol. VI delle *Fundgruben des Orients*, parve tenere i mostri e le figure strane che si veggono nei capitelli e negli ornamenti delle chiese appartenenti ai tre secoli sopra accennati, come simboli ricordanti il culto gnostico, il quale diviso in tante sètte, una però ne possedeva a cui tornava comodo interpretare sensualmente alcune parole dei sacri libri, ed abbandonarsi ad ogni più immonda licenza, sotto pretesto che gli stimoli del senso essendoci largiti da Dio, sarebbe assurdo il pensare che egli ci comandasse di soffocarli e di vincerli con la volontà. Era una setta la quale tentava di conciliare il morente paganesimo colla giovane fede di Cristo, il sensualismo allettante dei gentili collo spiritualismo severo comandato dal cristianesimo. Era una parola d'insidiosa concordia gettata in mezzo alle surgenti lotte dello spirito colla materia. Simile setta, che non meno delle altre gnostiche, e forse più assai di quelle di Bardassane e di Basilide, aveva posto dimora nella Siria e nell'Oriente, e più di tutto nel Korassan, presso Hassan-Saback, fondatore della celebre setta degli *Assassini*, pare, secondo l'Hammer, fosse quella da cui si originassero molti dei pretesi simboli su' quali tengo discorso. Ecco in breve come egli s'induce a pensar ciò. Sembra che quando i Templari acquistarono così smisurata potenza in Terra Santa, e' si accomunassero, così per

politiche mire come per amore di sfrenato vivere, cogli Assassini. A rassodar meglio codesta unione, si fecero a professare gli eretici riti del loro culto, il quale non era altro se non il gnostico della prima scuola siriaca, che nel suo fatale dualismo voleva il mondo terrestre retto dalla materia. Pretende l' Hammer che ogni qual volta i Templari dovevano alzare chiese nei loro ricchissimi *manieri*, bramassero erigerle ed ornarle secondo quella strana modificazione che avevano portata al domma cristiano. Questi riti, a fine di trovar vera sicurezza sotto i veli del mistero, domandavano simboli incomprensibili a chiunque non fosse iniziato nei fantastici arcani della dualità mitriaca, fondamento della *gnosi* nei paesi della Siria. Perciò bramavano che i capitelli, le cornici, le porte di queste loro chiese fossero inzeppate di emblematiche allusioni alle predette dottrine. Era però necessario avere artisti educati a ciò, perchè non fosse errata la collocazione o la forma di cosiffatti simboli; e questi artisti erano di già preparati da lungo tempo. La società dei liberi muratori, formata, per quanto ne vorrebbero provare adesso alcuni eruditi, fino dai primi secoli dell' èra, od almeno fino dal nono in Inghilterra, aveva molti statuti e regolamenti che la raccostavano al gnosticismo. Queste corporazioni, a cui si vuole, principalmente da alcuni scrittori tedeschi d' oggidì che fossero affidate le ecclesiastiche costruzioni, furono, secondo l' Hammer, impiegate dai Templari per l' innalzamento delle loro chiese. Aggiunge poi, acutamente congetturando l' alemanno erudito, che i Templari stessi potevano essersi immedesimati al culto speciale di queste congreghe di liberi muratori, col visitare di frequente la celebre loggia fondata da

Achen al Cairo verso la fine dell' undecimo secolo, ove insegnavasi, oltre al culto gnostico, la matematica e la geometria, scienze così necessarie ai liberi muratori. Chi volle attenersi alle forse un po' troppo sottili congetture dell' Hammer, trovò agevole la fusione di quei simboli gnostici usati dai Templari con l' architettura cristiana surta nel settentrione della Francia e della Germania nell' undecimo e duodecimo secolo. I Normanni i quali, dicono i sostenitori di questa opinione, tanta parte presero nelle spedizioni di Terra Santa, e che forse più di molti altri popoli contavano cavalieri addetti alla religione del Tempio ed alle compagnie dei liberi muratori, portarono pei primi quello stile simbolico nella lor patria, e di là, con le conquiste del loro Guglielmo, lo diffusero in Inghilterra; poi coi commerci lo trasportarono in Germania e in Italia. Tuttochè il dotto archeologo tedesco abbia con somma industria e rara erudizione rincalzata la propria opinione con quelli che a lui parevano monumenti irrefragabili, e con le citazioni di varì passi di sant' Epifanio e di sant' Ireneo, pure alcuni fatti incontrovertibili bastano, a mio parere, a chiarirne la insussistenza. E prima di tutto, come mai l' erudito alemanno non pose mente che nel medio evo, e specialmente nei secoli vicini al mille, il sacerdote ed il monaco erano i regolatori della società, e se avevano potenti influenze su tutti gli ordini di essa, facevansi poi i dispositori assoluti della costruzione delle chiese loro affidate, nè alcuna cosa poteva compiersi in quelle che non fosse da essi comandata e diretta? Si aggiunga che i vescovi, gli abati dei conventi, i parrochi, erano i soli che avessero qualche lume di architettura; eglino ideavano il disegno de' sacri edifizi, minia-

vano i libri corali, avevano dai Concili la facoltà di fissare le norme ai pittori ed agli statuari. Il sapere tutto quanto, e segnatamente l' artistico, rinchiudevasi allora nella chiesa e nel chiostro, e si consecrava a rendere l' una e l' altro più conformi ai bisogni del culto ed all' esercizio delle dottrine di Cristo. Vorrassi che uomini tanto addentro nella sacra liturgia, e così gelosi dell' ordine e delle norme del cattolicismo, lasciassero scolpire entro a' recinti da essi tutelati, i segni di quella eresia sozza, contro cui avevano gridato i Padri della Chiesa per tanti e tanti anni? di quella eresia, che distendeva per tutto numerose e forti radici, e doveva, forse più delle altre, mantenere attento il clero per isbarbicarla? Di certo, quando l' Hammer poneva innanzi queste sue congetture, aveva dimenticato che il concilio di Nantes dice espressamente al canone ventesimo: *Lapides quoque quos...., dæmonum ludificationibus decepti, venerantur, ubi et vota vovent, et deferunt, funditus effodiantur, atque in tali loco projiciantur, ubi numquam a cultoribus suis inveniri possint.* È chiaro adunque che ogni pietra la quale ricordasse rito eretico o idolatra, dovesse venire distrutta da' sacerdoti cristiani, appunto perchè non trascinasse i fedeli nell' errore. Ma vi è di più; moltissime sono le chiese dell' Italia, specialmente superiore, della Normandia, dell' Inghilterra, del Reno, le quali offrono nei capitelli ed in tutte le parti ornamentali quei mostri che l' Hammer vorrebbe introdotti da' suoi gnostici Templari; ma rarissime di certo son quelle che appartennero a quest' ultimo ordine. Ed inoltre, alcune fra le esistenti, che veramente servivano solo ad essi, non presentano cotali mostruosi ghiribizzi, come, a mo' d' esempio, la celebre chiesa dei

Templari a Londra, e la così detta sala dei Cavalieri alla Badia di Mont-Saint-Michel in Normandia, ove si ravvisano gli ornati a fogliame come quelli dell' arte settentrionale; ma niuna traccia delle stranezze proprie allo stile che con l' Hope io soglio chiamare *lombardo*.

Un ultimo fatto rende poi non solo improbabile, ma impossibile la congettura accennata. Chiese ornate di quei mostri, di quei leoni, di quelle chimere che l' Hammer inclinerebbe a considerare come emblemi gnostici introdotti dai cavalieri del Tempio, esistevano già incontrastabilmente fino dal nono secolo; mentre l' ordine dei Templari non fu fondato che nel 1118, vale a dire due secoli dopo l' erezione di quelle chiese.[3]

Intorno a questa singolare maniera di fregi, che par fatta talvolta per decorare i sabati della Tregenda, esposero un' idea, che potrebbe parere alquanto bizzarra, anche i dotti Sacchi, nel loro pregevole lavoro sull' architettura longobarda. Essi, che avevano cumulato tante citazioni per provare come tutto alludesse a sacre significazioni in quelle strane figure, uscirono poi nell' ultimo capitolo a raccontarci, che forse fra quei vari simboli della Chiesa cristiana v' erano alcune vestigia della simbolica asiatica, dai barbari importata fra noi. Paiono, per esempio, ai Sacchi barbara merce quelle serpi attorcigliate a spira, le quali, giusta la simbolica orientale, rappresentavano soltanto l' acqua. Poi trovano rispondenze con la nebulosa mitologia dell' Edda, cogli *Asas*, col drago *Migdrad* e con altre tali leggiadrie, create fra le nordiche brume. Tutte cose bellissime ed ingegnosissime, ma che si sperdono in polvere, quando si voglia osservare a ciò che già dissi

parlando dell' Hammer, che dove, cioè, comandavano liberamente i sacerdoti, e dove i soli sacerdoti vegliavano alla edificazione della chiesa, era impossibile si dipingessero o si scolpissero simboli macchiati di eresia o di culti idolatri; chè tali appunto erano quelli della maggior parte dei barbari nel settimo ed ottavo secolo, ed anche in buona parte del nono.

Ma questa opinione è solo secondaria nei Sacchi, come ho già accennato: essi vanno invece noverati fra i più caldi sostenitori della simbolica cristiana, giacchè si sforzarono di provarci che ogni cosa nelle chiese cattoliche del medio evo si mostra simbolicamente rituale, cominciando dalla disposizione e dando fine cogli ornamenti. Ad alcune circostanze importantissime parmi però non ponessero mente i dottissimi letterati milanesi. Eglino ringagliardirono i loro argomenti recando innanzi passi dei santi Padri che potevano bensì riferirsi a strani emblemi, ma non venivano acconci alle epoche longobarde di cui trattavano i Sacchi, giacchè i santi Padri parlavano solo di pratiche usate nel quarto e quinto secolo, ed eglino invece discorrevano soltanto di quelle del sesto, del settimo e dell' ottavo. Poi mi pare che non badassero ad un importante passo di san Bernardo, che sta in una lettera a Guglielmo abate di san Teodoro, ove il santo uomo muove grave lagnanza per l' uso indecoroso che facevasi a que' giorni dei numerosi mostri dei quali si popolavano i bassirilievi e le pitture delle chiese. È vero che san Bernardo visse tanto dopo le epoche a cui indirizzarono i molti loro studi e le ingegnose lor congetture i due Sacchi, vale a dire nell' undecimo secolo; è vero che

il concilio di Costantinopoli tenuto nel 692, di cui toccherò più sotto, poteva aver mutate le circostanze intorno all'importanza ed alla necessità della simbolica; ma non per questo doveva venirne che il santo abate di Chiaravalle domandasse il perchè di tanti mostri ch'egli chiamava *ridicoli* ed *immondi*, scolpiti su per le chiese.[1] Se anche non avessero meritato più la stessa considerazione agli occhi dei Cristiani d'allora, pure non potevano cessare di essere venerati come emblemi sacri, se veramente tali fossero stati un tempo. Che se vorrassi rispondere provata invece con quel passo la origine eretica dei prefati simboli, bisognerà poi addurre la ragione perchè san Bernardo s'astenesse dal palesare un fatto di tanta rilevanza. È anzi da ritenersi che lo avrebbe proclamato solennemente, a fine di meglio invitare gli ingannati Cristiani a sbandirli dai sacri ricinti. Se nol fece, se li disse inezie e non altro, è perchè li riputava capricciosi ornamenti soltanto, e come tali aveva giusto motivo di non tenerli degni dell'augusta severità della Chiesa.

Un'altra cosa a cui mi pare avrebbero dovuto por mente i Sacchi, è che, se i supposti simboli di cui tanto parlarono, fossero stati rituali ed obbligatorii alle chiese, tutte quelle surte dall'epoche longobarde fino al duodecimo secolo dovrebbero esserne coperte; ma fatto è in vece che in Roma, centro del cattolicismo, quei mostri non si vedono che rarissimamente nelle molte basiliche che ancora ci restano dei secoli suaccennati, come sono San Saba, Santa Sabina, Santa Prassede, Santi Quattro, Santa Maria in Cosmedin ec., e solo compariscono, ma semplicemente come secondari fregi, nei chiostri di San

Paolo e di San Giovanni Laterano, e nelle porte laterali di San Maria in Trastevere, opere tutte del duodecimo e decimoterzo secolo.

Un ultimo fatto poi doveva persuadere i due eruditi milanesi a non proclamare assolutamente sacri quei simboli; ed era il vederli adoperati anche per fabbriche profane. Frequentissimi sono gli esempi di ciò in Italia; ma forse più che altrove riboccano in Venezia, ove in moltissime facciate di case del medio evo scorgonsi fregi con animali che combattono fra loro, e circoli con entro uccelli, pavoni e croci, simili a quelli delle chiese dell' undecimo e dodicesimo secolo.

Al Cordero invece piacque prendere una via di mezzo; e, appoggiandosi sui bei lavori del De Caumont e degli altri celebri antiquari di Normandia, uscì con un' opinione che vorrei dire da schermitore, la quale, al pari di molti pensamenti eclettici, *e stringe e stringe, e non abbraccia nulla*. Egli, con una leggerezza che male si saprebbe spiegare in uno de' più dotti archeologi del tempo nostro e de' più conscienziosi, disse in mezza pagina appena che, se possono tenersi cose simboliche la mano aperta o chiusa a metà, gli animali e gli uomini divorati dai mostri, i labirinti ec., non v' ha dubbio però che la maggior parte di quelle sculture non fosse il prodotto della imbarbarita fantasia degli artisti vissuti in quell' età. Ma egli poi nulla provò di tali sue asserzioni, non manifestò a cosa volessero alludere quelli ch' egli riconosceva per emblemi; nè sembrò accorgersi di essere caduto nella seguente curiosa ed imbarazzante contraddizione. Se gli animali divorati dai mostri, se i draghi, se i laberinti, che

formano il più gran numero di quelle sculture, erano simboli sacri, come avveniva che la maggior parte di così strane rappresentazioni avesse origine solo dal capriccio degli architetti ?

A schiarire un po' meglio la oscurissima quistione, parmi tornino necessarie alcune distinzioni che separino le epoche con fatti decisivi ed irrecusabili.

Nella simbolica ornamentale delle chiese cristiane, parmi sieno da considerarsi due differenti stadi: quello che incomincia dal terzo secolo, e continua fino a che vi furono ancora vestigia di gentilesimo o di arianesimo; l'altro ch' ebbe luogo solo quando il cristianesimo, liberato già dalle intime lotte e dagli esterni nemici, non ebbe più bisogno della lingua allegorica e simbolica; e sursero le disposizioni de' Concili a tentar d' infrenare la tanta pendenza dei Cristiani al misticismo ed alla allegoria. Veggiamo come si formasse il primo di tali stadi; poi dirò quale mi sembri l' origine o la essenza del secondo.

Costantino, il quale, anche dopo avere proclamata la libertà dei culti ed abbracciato il cristianesimo, tollerava che nella sua vittoria contro Massenzio le città d' Africa alzassero tempii ai principi della casa Flavia, e libassero alla dea Vittoria, finalmente impedì si continuassero sagrifizi agli Dei del paganesimo; fece infrangere gl' idoli, fece chiudere o smantellare molti tempii pagani. Il culto dei falsi numi era a quei giorni troppo ancora disseminato nelle moltitudini, perchè i Cristiani, usciti appena allora dalle tenebre della cripta o dalle inumane atrocità delle persecuzioni, non isfogassero rabbiosamente il loro odio contro le statue dei Pagani. L' opera d' arte dinanzi ad essi

spariva, e non vedevano in quei simulacri se non l'immagine del demonio. Leggansi i Santi Padri, e troveremo che eglino guardavano gli idoli antichi come figura ed albergo del nemico dell'uomo. Atenagora, fra gli altri, nelle sue legazioni cristiane,[5] era così persuaso di un tale principio, che giungeva perfino a dubitare se le statue potessero considerarsi come un vero abbellimento delle città. I simulacri dei numi antichi si gettarono allora nella fornace per farne calce, si schiacciarono sotto le ruote dei carri. — Narra Eusebio, nelle lodi di Costantino, che allorquando le statue si andavano trasportando da Roma a Costantinopoli, il principe faceva sapere al popolo che le avrebbe legate al palo dei delinquenti, a fine di esporle allo scherno comune. Questo esempio di Costantino fu seguito con entusiasmo distruttore dalla più parte dei principi che gli succedettero, e specialmente da Teodosio il Grande. Città intere abbatterono statue e templi che avevano fino allora riverito. Per tutto il correre d'un secolo, il mondo cristiano risonò dello strepito dei martelli che rovesciavano i capi d'opera dell'antichità. Se si escludano Roma, Atene e Costantinopoli, la distruzione degli idoli fu così generale, che quando Onorio rinnovò per la quarta volta l'antica legge di atterrare gl'idoli, stimò dover aggiungere, ***si qua etiam nunc in templis fanisque consistunt,***[6] tanto egli sapeva ch'erano quasi tutti distrutti. Quegl'idoli antichi si abborrivano di cotal guisa, che Teodoreto e San Leonzio, fatti interpreti della popolare credulità, raccontano come nel quarto secolo, avendo osato un pittore trarre da un'immagine di Giove i lineamenti di Gesù Cristo, le sue mani s'inaridirono immediatamente; e vi volle un mira-

colo dell' arcivescovo di Costantinopoli per tornargliene l' uso.[7]

La repugnanza alle immagini umane che poteansi tenere per idoli andò così innanzi, che i pittori e gli scultori venivano considerati come gente esercitante un vergognoso mestiere; ed è perciò che contro essi si scaglia impetuosamente Tertulliano.[8] Nessun fra loro era ricevuto al battesimo se prima non avesse solennemente disdetta l' arte sua; e se per caso, dopo il santo lavacro se ne fosse occupato ancora, veniva senza pietà posto al bando.[9]

Codesta repugnanza verso le immagini umane era originata ne' Cristiani soltanto dal timore di essere accusati d' idolatria da' Pagani loro nemici, ma più forse ancora dalla volontà d' imitare le prescrizioni giudaiche che essi tenevano in gran parte per base e fondamento del novello culto. Gesù Cristo aveva già detto nel Vangelo: *Non pensate ch' io sia venuto per annullar la legge od i profeti; io non sono venuto per annullarli ma per adempierli.*[10] La Chiesa tenevasi dunque rinnovamento della Sinagoga, e perciò i Cristiani non voleano rappresentare figure umane, siccome quelle ch' erano nel culto ebraico severamente proibite dall' Esodo, il quale imponeva di non fabbricar *Dei nè d' argento, nè d' oro.*[11] Perciò quando Erode il grande volle esporre immagini umane nella santa città, il popolo si lasciò andare ad implacabile odio contro di lui; e gridava che prima di conceder ciò avrebbe piuttosto voluto lasciar cadere la città tutta quanta, giacchè una tal cosa non era conciliabile co' suoi costumi. Gli Ebrei tanto erano infuriati contro le immagini, che neppur soffersero le insegne dell' esercito introdotte in Gerusalemme da Pilato, ap-

punto perchè portavano dipinta sopra l'effigie dell'imperatore Tiberio.[12] Neppur tollerarono i trofei esposti da Erode, perchè temevano che sotto quelle armi si nascondessero forme umane;[13] e quando il delirante Cajo voleva presentare la sua statua al popolo, il popolo trascorreva a furibonde grida. Appena si ammettevano le monete colle immagini di Cesare, perchè i commerci e la sudditanza a' Romani obbligavano a ciò.

Ma se gli Ebrei, per timore della idolatria, evitavano di rappresentare forme umane, non aborrivano per altro nè l'arte, nè veruna di quelle figure di cui essa poteva giovarsi per ornare o dar significazione agli edifizi, specialmente sacri. Troppo torto fanno quasi tutti gli storici agli Ebrei, reputandoli nemici e disprezzatori di ogni maniera d'arte. Quel popolo nomade non avrà di certo fatto nell'Egitto grandissimi avanzamenti nella sesta e nello scalpello; ma se considereremo alle disposizioni ed agli ornamenti descritti nei loro pubblici e privati edifizi, vedremo che non solo furono valenti nei leggeri lavori dell'ago, ma sommamente si distinguevano nella fusione dei metalli, nel pulimento dell'avorio, e nell'arte di foggiare eleganti fregi scolpiti in cui entravano di sovente forme d'animali. — Il popolo stesso onorava l'arte come pregio raro, e la teneva dono speciale della divinità, come appare dall'Esodo stesso (cap. XXXI, verso 2), ove è detto che Besaleel era ripieno *dello spirito di Dio in industria ed in ingegno ed in sapere ed in ogni artificio per far disegni da lavorare in oro ed argento ed in rame, ed in arte di pietre da legare, ed in arte da lavorar di legno in qualunque lavorio.* L'arte ebraica mostrossi ancor più perfezionata nel tempio

di Salomone; e sebbene la direzione del medesimo fosse dal gran re affidata al tirio Hiram, pure non tutti erano tirii i lavoratori: e quando poi Esdra dopo la prigionia babilonese ricostruì il tempio, chiamò all' opera Ebrei che forse avevano imparata la scultura e l' architettura da' Persiani. Nè solo nelle fabbriche mostrarono i Giudei una compiuta educazione artistica; perocchè s' esercitavano alla tessitura di splendidi tappeti, mestiere appreso a Babilonia; ed in quelli figuravano comunemente alberi, fiori, animali domestici e salvatici.[14] Perciò consiglia espressamente anche Mosè Maimonidas a' suoi connazionali di *fare immagini di animali, di piante, di altri oggetti, ma non d' uomini mai*; le quali parole sono da tenersi per certo ripetizione di antichissima ordinanza.[15]

Era naturale che il cristianesimo, conservando le antiche norme della Sinagoga anche nel rinnovamento della società, dovesse conformarsi ne' propri tempii a codesto sistema d' ornare; ma povero e perseguitato com' era sul suo nascere, non solo tralasciò di decorare la chiesa coll' antica maniera ebraica, ma neppure la costrusse; contentandosi di esercitare il culto divino o nella oscurità della cripta o nelle private abitazioni dei più zelanti difensori del Vangelo. — A tenere i fedeli lontani da ogni abbellimento dei sacri ricinti influì anche non poco il timore d' essere accusati dai Gentili d' idolatria; essi volevano, come dice Tertulliano, *non porgere ai loro nemici alcun motivo a codesta accusa*,[16] la quale pur troppo piombava loro addosso, in onta di tanta cura per evitarla. Infatti, più volte i Pagani incolpavano con prava malignità i loro avversari di adorare un' immagine in forma di asino, che nominavasi *Ononychites*.[17]

Codesta avversione alle arti figurative riguardava soltanto gli oggetti del culto, ma non si estendeva però altrimenti sino al vivere domestico, il quale conformavasi al lusso tanto dominante allora. Ciò appare da Tertulliano stesso nel suo libro *De cultu fœminarum,* ove egli ci narra che le matrone cristiane aveano, al paro delle pagane, braccialetti d'oro, collane e pietre incise. Gli uomini portavano invece, alla guisa de' Gentili, anelli col sigillo, ma su questi sarebbe stato sconveniente vi fosse qualche traccia di paganesimo. Quindi è che Clemente Alessandrino prescrive ciò che doveva esservi inciso sopra, perchè si conformassero ai precetti cristiani. « I nostri sigilli (egli dice) dovrebbero essere i seguenti: una colomba, ovvero un pesce, ed una nave veleggiante con rapido corso: o piuttosto una lira simile a quella che portava incisa nel suo anello Policrate di Samos, ovvero un'ancora pari a quella che faceva intagliare in pietra Seleuco. Il pesce ricorda gli Apostoli ed i fanciulli tolti dall'acqua. Ma però in nessun luogo dovrebbero star effigiate immagini d'idoli ec. »[18]

Quando per altro nel terzo secolo i Cristiani cominciarono a respirare più liberi, nè più furono crucciati dalle persecuzioni, e poterono così in Oriente come a Roma alzare qualche chiesa, cessò per essi quel tanto timore di meritare colle opere del pennello e dello scalpello accusa d'idolatri, e alcune ne lasciarono penetrare nel culto.

Sul chiudersi poi del terzo, e sul cominciare del quarto secolo fu allentata la briglia agli ornamenti, e molte chiese ebbero dipinti anche in onta degli stessi divieti del clero. Infatti il concilio d'Illiberis a Granata di Spagna statuì che le immagini venerate entro le chiese, non potessero essere

*dipinte sulle pareti,*[19] la qual cosa prova che dipinti pur v' erano e si veneravano.

Simboli cristiani propriamente detti pare, per altro, che non comparissero nelle chiese prima di Costantino. Eusebio in fatti è il primo che ne fa parola, nella sua descrizione della prima Santa Sofia di Costantinopoli, chiesa eretta da questo imperatore. Egli accenna ai cervi, alle colombe, ai delfini che la decoravano, i quali egli descrive come sacri segni d' adorazione di cui era circondato l' altare. Molti di questi simboli, e tanti altri che ci son ricordati da' susseguenti scrittori, parrebbe non si dovessero ritenere come essenzialmente venuti dal cristianesimo, perchè tanto si raccostano ai pagani da dover esser quasi tenuti imitazione di quelli, come tentò provarci in alcune dissertazioni, inserite nel volume XIII delle nuove *Memorie dell' accademia dell' Iscrizioni e belle lettere in Francia,* il signor Raoul-Rochette, e prima di lui, ma incompiutamente, l' Hope ed altri ancora. Si rifletta per altro, che quell' Orfeo, al suono della cui cetra si ammansano le belve, quelle colombe, quei cervi, quei pavoni e quelle viti, che si rinvengono foggiati egualmente così nei pagani che nei cristiani monumenti, non erano altrimenti numi ai quali il gentilesimo prestasse adorazione, ma semplici immagini decorative ed emblematiche; e che quindi imitandole i Cristiani non potevano venire in sospetto d' offendere in nulla la religione. Si aggiunga inoltre, che i Cristiani del tempo di Costantino, i soli che potessero usare liberamente dell' arte a decoro delle chiese (giacchè prima troppo era l' abbattimento loro), quei Cristiani, dico, non potevano da un giorno all' altro inventare nuove allegorie e nuovi simboli, che è

quanto dire, foggiare il pensiero a modi tanto più difficili da essere compresi, quanto più si dilungavano dalle comuni idee. Dice benissimo il barone di Rumohr, nella seconda parte delle sue belle investigazioni sull' arte italiana (libro meritevole d' una traduzione onde essere fatto a tutti accessibile), come il simbolo richieda, a fine d' essere intelligibile, che « l' idea ed il pensiero ai quali mira, sieno già compiutamente esistenti nello spirito dell' osservatore.[20] I primi artisti che eseguivano quei simboli, sia che fossero pagani essi medesimi, come pretese il Sicklers;[21] sia che fossero figli di padri pagani, erano di certo cresciuti negli anni della adolescenza fra mezzo al paganesimo: abitudini, costumi, riti politeistici li circondavano dappertutto; l' arte stessa che professavano l' aveano imparata in officine pagane. Vorrebbesi adunque che l' uomo mutasse d' un tratto la natura sua, e perchè accoglie nell' animo fede diversa da quella de' suoi padri, ne dimenticasse tutte le tradizioni? Le tradizioni, che, ove non contaminate da pregiudizi e da errori, si fanno macchina a quel grande poema di cui s' informa l' umanità; le tradizioni che rammentano la soave parola della madre, le memorie dell' infanzia; le tradizioni, che, venute da nobile fonte, sono via, verità e vita dei popoli, e che, interrotte, ci obbligano a rifare tanto cammino? Oh! non si creda che le perdano di vista le nazioni mai: sono i pedanti che le guastano, sono i settari che le disprezzano; ma il popolo le consocia col pensiero novello, e le fa scala a nuovi trovati. Voleavi tempo, istruzione continua, convinzioni diverse, perchè l' arte, che aveva perduto il suo tipo ideale del nume pagano, potesse perdere del pari quel tipo ornamentale che, anche riprodotto, non poteva

spingere ad atti d' irrivirenza verso il culto novello. E in effetto, che fosse nell' intendimento dei primi Cristiani di non recare nessuna offesa alla religione del Vangelo seguitando l' ornamento pagano, si può dedurre dai due fatti seguenti:

I. Che molti tempii del paganesimo, e specialmente i rotondi, si conservarono, senza alterarli, al culto cristiano; come sono, per esempio, il Panteon, il tempio preteso di Bacco, ora Santa Costanza, Santo Stefano rotondo, il tempio di Nocera.

II. Che quando dovevasi alzare una nuova basilica, si adoperavano quasi sempre materiali che avevano già prima servito al culto pagano; e in questi materiali erano bene spesso marmi figurati, che portavano scolpite aquile, teste degli Dei Mani, e persino teste di Giove.

Per altro, quelle stesse rappresentazioni allegoriche che i Cristiani erano costretti a togliere, per le ragioni anzidette, dal paganesimo, avevano il loro sostegno nella Bibbia e sempre alludevano a passi delle sacre Carte. Tanto è ciò vero, che dove la Bibbia non poteva venir loro in soccorso, si astenevano interamente dal convertire in emblemi della nuova legge le immagini conservate dalla religione precedente. Infatti non avvien mai di veder usati dai Cristiani, nè i bucrani che stavano sui fregi e sulle are antiche, nè gli encarpi, nè le maschere, nè i litui, nè molti altri fra gli ornamenti emblematici frequentissimi nelle costruzioni sacre di Roma pagana, ma non adattati al cristianesimo perchè non giustificabili con le sante pagine. In un solo caso però sembrerebbe questo fatto venir contradetto, e sarebbe in quella figura d' Orfeo che suonando la lira,

acquieta le fiere e le tragge a sè; scena che vedesi scolpita o dipinta in molte fra le catacombe e nei sepolcri cristiani di Roma. Ma anche essa, se nel Vecchio e Nuovo Testamento non trova appoggio, si fortifica per altro di una opinione che correva fra i Padri della Chiesa nei primi secoli, cioè che il preteso inno d'Orfeo, conosciuto sotto nome di *Palinodia*, fosse ed una ritrattazione del paganesimo, ed un prodromo alle dottrine della nuova religione.[22] È per questo che Eusebio aveva detto, essere Orfeo circondato da fiere mansuete, un simbolo di Gesù Cristo il quale porta la parola della verità fra gli uomini.[23] Molte altre fra le allegorie dei Cristiani si trovano pure identicamente scolpite e dipinte in alcuni monumenti pagani; ma, come ho già detto, quelle trovano nella Bibbia la ragione loro. Parecchi altri tuttavia erano simboli di pura invenzione cristiana, per nulla imitati dal gentilesimo, e destinati a farsi mistica significazione dei più augusti misteri cattolici.

Tuttochè degli uni e degli altri sia stato a lungo parlato nelle gigantesche opere del Ciampini, del Bosio, dell'Allegranza, del Boldetti, del Bottari, del Mamachi e d'altri, pure dirò brevemente dei principali, a fine di meglio sostenere le esposte asserzioni. Il signor Raoul-Rochette, che nelle citate sue dissertazioni sulle antichità dei primi secoli della Chiesa parve proporsi di provare che ogni rappresentazione dell'arte cristiana fosse tolta a prestito dalla pagana, fu lietissimo di poterci dimostrare come quella figura del *buon pastore* con la pecora in collo, la quale veggiamo in quasi tutte le pitture delle catacombe ed in moltissimi sepolcri cristiani de' primi secoli, fosse tolta da altre consimili che stanno nei monumenti pagani. Nè la cosa può

di certo negarsi;[24] ma egli parve quasi non curare come nella Bibbia si trovassero passi che devono senza dubbio aver dato a' Cristiani l' idea di quella soave allegoria, senza bisogno che l' accattassero dai Gentili. Tutto il capo XXXIV di Ezechiello è consecrato a raccontare come il Signore darà un ottimo ed unico pastore alle pecorelle mal regolate. E nel Vangelo di san Giovanni Cristo dice: *Ego sum pastor bonus, bonus pastor animam suam dat pro ovibus suis.*[25] Vedendo poi nelle pitture delle catacombe e nei bassirilievi dei sepolcri quel pastore che si porta in collo la pecorella, si scorge chiaramente come si volesse alludere alla parabola raccontata da san Luca della pecora smarrita, la quale, trovata dal buon pastore, fu da esso raccolta e portata sulle spalle giulivamente a casa.[26]

Le colombe trovansi anch' esse frequentemente rappresentate nei sepolcri pagani; ma sicuramente, usandole i Cristiani, allusero a quei passi del Vangelo ove è detto: *estote simplices sicut columbæ,*[27] e vollero, come dice Tertulliano, denotare il simbolo della redenzione di Gesù Cristo;[28] o secondo san Cipriano,[29] l' amore purissimo dei Cristiani quando sentono fervido il desiderio di attingere alle sorgenti della mistica vita. I cervi, che così spesso si veggono negli ornamenti dei Pagani, son figurati nella chiesa cristiana vicini alle acque e bramosi di dissetarvisi, appunto perchè si voleva richiamare il canto del pentito Davidde, immagine del peccatore ravveduto, quando dice nel salmo XLI, vers. 2: *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus.*

Se le favolose sirene tanto servivano alla lubrica mitologia degli antichi, pur tornavano di qualche uso anche per

la simbolica dei Cristiani, i quali, ricordando quelle parole d' Isaia al capo XIV, vers. 22: *Et respondebunt ibi ululæ in ædibus ejus, et sirenes in delubris voluptatis,* designavano il fantastico mostro come allusione alle tentazioni del nemico dell' uomo.

Se l' aquila nel paganesimo servì a mostrare la potenza vendicatrice di Giove, pei Cristiani fu simbolo di elevati sentimenti e di celeste ispirazione; giacchè quel nobile uccello vollero emblema agli alti concetti del rapito di Patmos, o ricordanza talvolta delle ardite aquile di cui favella Ezechiello [30] le quali alludevano a Nabuccodonosor ed a Faraone; o, meglio ancora, a quell' aquila di cui san Giovanni nell' Apocalisse udiva la terribile voce annunziatrice di disastri agli abitatori della terra. Quel sacro volatile, che vedesi tanto di frequente scolpito sul dinanzi de' pergami cristiani, a sostegno di un leggío, forse alludeva alla potenza della parola religiosa, che, al paro dell' aquila volando per ogni dove, richiamava il detto del salmo XVII, vers. 10, *volavit super pennas ventorum.*

Certamente nessuno vorrà negare che la vite non fosse il distintivo d' uno de' numi più osceni della mitologia, quale era Bacco; ma non per questo è da inferire che da così immondo culto i Cristiani traessero quei tanti tralci di vite con cui adornavano i loro dipinti e le sculture architettoniche. Eglino ne rinvenivano il fondamento nei Vangeli, poichè il Signore aveva detto: *Ego sum vitis vera, et pater meus agricola est;* e più sotto: *Ego sum vitis, et vos palmites.*[31]

Il serpente nel gentilesimo era sacro ad Esculapio; ma anche per i Cristiani lo aveva fatto sacro il Signore,

quando diceva: *Estote prudentes sicut serpentes.*[32] Perciò eglino ricordavano questo detto, figurando talvolta nei musaici Gesù Cristo il quale parla a due serpenti che paiono quasi adorarlo. In generale, per altro, i Cristiani amavano di considerare il serpente come l' immagine del demonio, ricordevoli di tutti quei passi del Genesi, d' Isaia, di Geremia e sopra tutto dell' Apocalisse, in cui il serpente è sempre offerto come simbolo del nemico dell' uman genere.

Pochi simboli dovrebbero considerarsi più pagani della palma; giacchè gli antichi effigiavano di frequente quest' albero come emblema della fecondità, e talvolta della longevità. Gli Egiziani rappresentavano Iside con una palma a lato, ed i Greci tenevano sacra la palma sotto la quale credevasi che Latona avesse dati in luce Diana ed Apollo. I Romani poi la volevano improntata sulle medaglie di quegli imperatori che procurarono a Roma prosperità ed abbondanza. Era anche emblema così della durata come della forza guerriera dell' Impero; e le statue della dea Vittoria figuravansi con un ramo di palma in mano, e la dea stessa dicevasi *palmaris*. I Cristiani per altro trovavano nelle sacre Carte di frequente ricordata la palma, e quindi la adoperavano come simbolo del loro culto, così sulle pareti delle chiese come sulle arche mortuarie. Salomone avea fatto scolpire nel suo tempio in più luoghi la palma, e la interponeva a' cherubini (Reg., lib. III, c. 6, vers. 29). Giobbe disse: *Sicut palma multiplicabo dies*, (Job., cap. XXIX, vers. 18), mostrando così di considerare quell' albero qual segno di lunga vita. Il Salmista paragonò la prosperità del giusto al fiorire della palma (Sal. CXI, vers. 12); e nella Cantica è detto alla mistica Chiesa: *statura tua assi-*

*milata est palmæ* (Cant. V, c. 11); quindi è che codesto albero parve a Beda simbolo della Chiesa, ed Origene lo stimò indizio di quella vittoria che lo spirito dee riportare sopra la carne: e sant' Ambrogio considerò il tronco durissimo della palma come immagine della vita austera; ed i rami carichi di frutti, quella della vita eterna ottenuta con le privazioni.

La nave veleggiante in pieno mare dovrebbe pur ritenersi come simbolo intieramente pagano, perchè i filosofi antichi considerando la morte quasi un porto posto al termine di un lungo viaggio, assomigliavano la vita ad una navigazione sopra un mare seminato di scogli.[33] Noi vediamo però soventi volte ritratta codesta nave nelle pitture delle catacombe, senza dubbio a rappresentare colà la Chiesa cristiana; perchè, secondo le costituzioni apostoliche,[34] essa doveva aver figura di nave, alludendo così alla mistica navicella di Pietro. Anche sant' Ambrogio accenna alla nave arborata come allegoria della Chiesa, e l' albero dell' una trova rispondente alla croce dell' altra.[35]

Il pavone, che sì frequente ci si presenta fra gli ornamenti della Chiesa cristiana, parrebbe intieramente tolto in prestito dal paganesimo, perchè lo vediamo consecrato a Giunone, ed anche, specialmente nelle monete, posto a significare le apoteosi delle imperatrici. La sua sfarzosissima coda, tutta come a dire sfavillante di stelle, valea a ricordare la stella sacra alla deificazione, ed esprimeva quasi la leggenda solita[36] di quelle monete, *sideribus recepta*. In queste osserviamo però sovente il pavone che or trascina la coda, or la tiene spiegata, or vola al cielo coll' anima dell' imperatrice. Talvolta, essendo augello sacro a Giunone,

è usato per figurare la concordia coniugale fra l'imperatore e la imperatrice, col motto *Concordia*.

Per dire il vero, la Scrittura non nomina il pavone se non come uno degli uccelli più rari che le navi d'Hiram portassero dall'India a Salomone; e san Girolamo lo considera come simbolo del popolo ebreo. Più tardi venne tenuto quale emblema del diavolo, a causa del molto suo orgoglio. Agli antichi Cristiani dovette però aver presentato, egualmente che a' Gentili, l'idea d'immortalità, perchè sant'Agostino dicendoci essere la carne di questo uccello incorruttibile, ci vuole provare che i dannati possono eternamente durar nel foco.[37]

Troppo sarei lungo, se tutti volessi qui schierare i simboli, che somigliando in qualche parte a rappresentazioni pagane, intendevano a richiamare soltanto sentenze dell'antico Testamento e dei Vangeli. Parecchi per altro di questi simboli si appoggiavano interamente sulle Sacre Scritture; e solo una cavillosa critica può ancora ostinarsi a crederli originati da riti pagani, e trasfusi per tradizione nel cristianesimo. Tali erano, per esempio, le allegoriche forme date ai quattro evangelisti, le quali consuonavano interamente a quei passi d'Ezechiello e dell'Apocalisse, ove ricordansi i propagatori della santa parola del Cristo, sotto aspetto d'aquila, di vitello, di leone e di altro animale che *aveva faccia quasi simile ad uomo*, e che l'arte in séguito presentò sotto figura d'angelo. Aveva pure il suo sostegno negli scritti di san Giovanni l'agnello cinto d'aureola, che sì di frequente vediamo nelle sculture e nelle pitture cristiane rappresentare il Verbo umanato. Era san Giovanni che aveva detto nel Vangelo, *ecco*

*l'agnello di Dio che toglie i peccati del mondo.*[38] Era lo stesso san Giovanni che nella Apocalisse presentava l'agnello in mezzo ai patriarchi ed agli evangelisti, nell'atto di aprire il mistico libro, e di aver da essi adorazione.[39] Era il rapito di Patmos che voleva tutte le creature invocassero benedizione dall'agnello, ed a lui intuonassero inni d'onore per tutti i secoli.[40] Nè i cristiani avevano dimenticato come Isaia adombrasse il sagrifizio di Gesù Cristo, in quel povero agnello che si sta muto dinanzi a chi lo tosa, *e sarà condotto come pecorella al macello.*[41]

E le pecore che vediamo sì spesso nei mosaici cristiani essere emblema ora degli Apostoli ora dei fedeli che adorano il Cristo, diventavano anch'esse immagine delle parole della Scrittura, la quale in infiniti luoghi mostra i Cristiani pari a pecorelle che si stanno raccolte intorno al buon pastore; e a quando a quando trae belle e toccanti similitudini della mansueta obbedienza di quelle.

Si è parlato lungamente del pesce come simbolo cristiano.[42] Ma gli espositori delle sacre antichità ce lo mostrano piuttosto indicato come tale dai sacri interpreti, anzichè direttamente dalla Scrittura. Infatti fu Tertulliano che disse nel notissimo passo: *Sed nos pisciculi secundum* ΙΧΘΥΣ *nostrum Jesum Cristum in aqua nascimur; nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus.*[43] E il venerabile Beda nel suo commento al libro di Giobbe scrisse: *Illi pisces intelligendi sunt qui confestim de fonte baptismi migrant ad Dominum.*[44] Per altro, mi pare che anche nel Vangelo possa trovarsi il pesce indicato come emblema dei battezzati; giacchè è san Matteo, al cap. XIII, vers. 47, che dice essere il regno de' cieli pari

ad una rete gettata in mare, che raccoglie ogni sorta di pesci.[45]

Pensano alcuni archeologi che in quel vitello che suona la cetra, il quale vedesi talvolta scolpito sugli ornamenti delle chiese cristiane, vi fosse alcuna cosa d'allusivo a quel passo del profeta Osea, ove dice al Signore: *Accipe bonum, et reddamus vitulos labiorum nostrorum,*[46] passo che san Girolamo chiosa: *Vituli laudes in Deo sunt.* Io per altro, scorgendo come quella figura che suona, abbia talvolta la testa d'aquila o di leone anzichè di vitello, entro in sospetto si volesse con essa rammentare l'uno e l'altro degli evangelisti, a cui, come già dissi, l'Apocalisse aveva dato lo aspetto di questi ultimi animali.

Ma oltre i simboli accennati, e molti altri che per brevità qui tralascio, gli artisti cristiani collocavano nelle chiese e sopra i sepolcri allegorie che, a stretto senso, non avrebbero dovuto considerarsi come tali, perchè porgevano rappresentazioni storiche dell'antico Testamento, e qualche volta anche del nuovo. Ciò nonpertanto non cessavano di essere allegorie, perocchè non altra cosa volevano significare se non profetiche allusioni a' beni che Gesù Cristo largì agli uomini col mezzo del suo sagrifizio. In tal novero va posta, per esempio, quella scena, tanto ripetuta ne' monumenti cristiani, che figura Giona inghiottito dalla balena, il quale dopo il terzo giorno vien vomitato a Ninive dove va a predicare la penitenza ad un popolo di Gentili. Questo miracolo, secondo san Girolamo, accenna alla passione di Gesù Cristo, che risorge dopo tre giorni; e col mezzo degli Apostoli annunzia a tutte le genti il Vangelo. Così Mosè rappresentavasi nell'atto di far iscaturire l'acqua dalla

roccia, perchè san Girolamo lo aveva assomigliato a Cristo, il quale, secondo san Paolo, *immensas nobis protulit fontes, Apostolos scilicet, quos petræ monstravit et per quos fluxerunt torrentes.* Lo stesso san Girolamo poi ravvisava in quella pietra tocca dalla verga del legislatore degli Ebrei, molte cose che potevano alludere al battesimo ed al martirio. Egualmente Noè e la sua arca diventavano allusioni all'ira di Dio ed alla redenzione che egli preparava all' umanità col mezzo di Gesù Cristo. Daniele nella fossa dei leoni significava il Redentore fra gli oltraggi de' Giudei; il sagrifizio d'Isacco richiamava quello del Redentore.[47]

È da avvertire peraltro, che questi simboli storici erano, nei primi secoli, rappresentati con maggiore frequenza che non gli altri da me nominati sopra, i quali presero maggior voga verso il nono secolo, perchè più s' attagliavano al genio de' Cristiani d' allora, desiderosi di trovar pascolo alla immaginazione colle oscure allegorie, e giovantisi delle idee arcane rinchiuse in esse, onde sollevarsi alle ascetiche verità. Infatti san Dionigi l' Areopagita, o piuttosto il vescovo Sinesio, vissuto nel secolo VIII, ci fa conoscere in più luoghi delle opere sue, come i Cristiani de' suoi giorni avessero bisogno di forme figurate per alzarsi a quelle verità; ed usassero a tal uopo cavalli e bovi ed uomini a più visi, ed ogni sorta di simboli tramandati per tradizione. Accenna ancora come questi simboli fossero indispensabile velo di umana scienza, occulta al volgo degli uomini, affinchè « le cose santissime non fossero intelligibili a' profani, e si mostrassero invece aperte agli studiosi di santità. »[48]

II.

L' uso dell' allegoria e dei simboli, necessario da principio, come abbiamo detto, per velare i misteri della religione novella, era uscito a condurre gli spiriti in quelle sottilità che degenerano nell' assurdo. I pittori e scultori, o piuttosto i preposti ecclesiastici che ne guidavano i lavori, parevano voler sorpassarsi a vicenda nelle invenzioni di tal genere; laonde le composizioni pittoriche e gli ornamenti figurati erano divenuti come una specie di scrittura geroglifica di cui bisognava avere il secreto. La cosa andò così innanzi nel settimo secolo, che la Chiesa stimò opportuno porvi un riparo, fatta accorta come, rassodato il culto cattolico, non più corresse pericolo d' essere accusata d' idolatria se lasciava libero il campo alle rappresentazioni storiche del cristianesimo. Forse temendo che tanta età corsa dopo le fervide origini della novella religione intiepidisse nei popoli il rispettoso amore verso di quella, se non avessero di continuo sott' occhio immagini evidenti dei trionfi della fede, avvisò nel Concilio tenuto a Costantinopoli nel 692 di ordinare, che nelle chiese si preferisse la realtà ai simboli, e si abbandonasse ogni allegoria, specialmente sulla crocifissione di Gesù Cristo.[49] Un tale decreto, il quale sulle prime ebbe poca accoglienza nella Chiesa latina, già troppo innamorata delle allegorie, fu però osservato in parte dalla greca, la quale d' allora in poi cominciò, non già a tralasciare ogni emblematica composizione (perchè negli emblemi gli Orientali posero sempre ardentissimo amore), ma ad unirvi fatti e figure tratte dalla

storia, in particolare del nuovo Testamento. Laonde si videro allora più frequentemente dipinti il Padre Eterno e la Vergine, Cristo incoronato di spine, la Crocifissione, i martirii dei Santi, gli Evangelisti sotto umana figura; in somma ogni fatto de' sacri libri, secondo la realtà. Ma trentaquattro anni dopo la pubblicazione del precetto citato, un avvenimento della maggiore rilevanza valse ad arrestare tutto questo fervore intorno alle sacre rappresentazioni; perchè Leone l' Isaurico nel 726 decretò la distruzione delle immagini, e perseguitò atrocemente gli artisti greci che continuavano ad operarle. Quella guerra, tanto nocevole alle arti, non si estinse con lui, ma durò nei suoi successori per più di un secolo. Inorridendo di così sanguinose persecuzioni la Chiesa latina, e scorgendo quanto danno ne sarebbe venuto alla religione, se ogni immagine fosse stata tolta all' adorazione dei fedeli, accolse fervidamente i profughi artisti greci, e tanto più si fece ad incoraggiare coloro che ornavano di immagini sacre le chiese, quanto più il crudele imperatore li voleva vittime della cieca sua ira. Avvampò di sdegno tutta quanta la Chiesa di Occidente, quando l' imperatore comandava fosse fatta in pezzi la venerata immagine di san Pietro, e condotto prigioniero a Bisanzio il pontefice san Gregorio II. E Roma e Ravenna e Venezia, e i Longobardi medesimi, intrapresero una guerra sacra contro il dominatore di Costantinopoli; e giurando fede al papa ed alle immagini cattoliche, atterrarono le statue del tiranno. Ecco allora i monaci greci, fatti in quell' età quasi i soli depositari del sapere artistico, tostochè fuggirono dal dissennato monarca e all' Italia approdarono, darsi con infinito amore all' arte dal monarca bisantino vietata. Ecco i

Longobardi stessi far ornare le chiese con sacri dipinti e sculture. Liutprando decora con regale magnificenza la basilica di San Pietro in ciel d' oro a Pavia; i pontefici Adriano I, Leone III, Benedetto III, fanno eseguire mosaici e pitture nelle basiliche e nelle catacombe di Roma.

Moltiplicatesi per le ricordate cause le immagini in Occidente, è chiaro che per gran parte dovessero prendere la forma novella che esigeva in esse il citato Concilio di Costantinopoli, perchè coloro che le operavano erano per la maggior parte artefici di Grecia. È quindi da quell' epoca che vediamo farsi più rara l' allegoria nella Chiesa, e meno veggonsi ed il buon Pastore, ed Orfeo ec. Compariscono invece fatti dell' antico Testamento e del nuovo, compariscono martirii e miracoli di santi, ma però frammisti a labirinti, a sirene, a draghi che, di raro o non mai, somigliano, e nemmeno ricordano le figure allegoriche della primitiva Chiesa, e non possono poi essere nuove allusioni a' riti cattolici per le ragioni che esposi di sopra.

Se questo strano accozzamento di mostruose figure non era sacro, se non rammentava eresie, se poco o nulla accostavasi alle allegorie primitive, è forza dunque inferire che fosse parto del capriccio degli architetti. Ma in tal caso, come e da dove venne agli architetti l' impulso primo di così fatto capriccio? non da Roma, perchè colà, anche nei tempi mezzani, continuaronsi ad alzare le chiese con le abbondantissime rovine delle costruzioni pagane: non dai Goti, non dai Longobardi, non dai Franchi, calati a disertare questa povera terra; perchè i Barbari, se pure alzavano fabbriche che non fossero di legno, valevansi di artisti italiani. In tanta oscurità mi attento di mettere in-

nanzi un' opinione, che se non è confermata dai fatti, almeno non è da quelli contraddetta.

Accennai fin dal principio di questo mio scritto, come i Bizantini traessero forse il lor simbolismo dagli Ebrei, che fin dall' età di Salomone l' aveano imparato dai Fenici. Dissi come gli Ebrei possedessero già un'arte quando Hiram si portò a dirigere il famoso tempio di Salomone; ma è probabile però ch' egli si piacesse di trasfondervi tutto il carattere dell' arte a lui più familiare, quale era senza dubbio la fenicia. Tutti que' cherubini, quelle palme inframmesse a leoni, que' melagrani, que' fiori vari, quelle serpi, que' bovi accosciati che ci sono tanto sfarzosamente descritti dalla Bibbia nel palazzo e nel tempio di Salomone, è probabile fossero introdotti dall' architetto fenicio, e rimanessero come nuovo tipo dell' arte giudaica. Sebbene due volte crollasse e due volte venisse ricostrutto quel tempio, pure è da presumere che fossero ripristinati i primi ornamenti introdottivi da Hiram; e ne è prova palpabile il vedere come nel candelabro dei sette ceri che sta scolpito in uno dei bassorilievi dell' arco di Tito a Roma, figurino ancora nella base gli animali ed i fregi che ci sono descritti nel libro III dei Re. Ora, Tito distrusse, nell' anno 35 avanti l' èra nostra, il tempio che aveva ricostrutto Esdra: egli dunque o fece copiare l'antico candelabro che forse ancora esisteva, o si veramente si valse di uno più moderno che ripeteva l' antico.

L' arte fenicia non penetrò solo nella Giudea, ma pare che si diffondesse anche nell' Asia Minore e ne' paesi vicini al Golfo Persico, e nella Persia stessa. Alcuni per altro pretendono, nè so con quanta ragione, che gli Ebrei

medesimi portassero presso i Persiani quest'arte da essi appresa da' Fenici, quando ebbero nella Persia ed a Babilonia sì lunga cattività. Ma in un popolo di schiavi non è dato immaginare prosperose le arti che sono figlie di libertà, e i Persiani erano poi saliti a grande incivilimento prima che gli Ebrei vi fossero condotti prigionieri.

È vero per altro, che il palazzo di Salomone precedette di cinquecento anni quello di Persepoli, di cui ci restano ancora le famose rovine, e che in quest' ultimo veggonsi tuttavia sculture che ci rammentano gli ornamenti descrittici nel tempio di Salomone. Nessuno, per esempio, potrà al certo negare che gli animali scolpiti sulla porta orientale di Persepoli non serbino grande rassomiglianza col cherubino della visione d' Ezechiello, il quale avea la faccia d' uomo, la criniera di leone, le ali d' aquila, ed il corpo di toro. Infatti i Persiani nella maggior parte delle loro dottrine religiose si concordavano col culto degli Ebrei; quindi è naturale che avessero comune l' ornamento dei tempi ed il simbolismo. Sia però che i Persiani ricevessero l' arte dagli Ebrei, ovvero ad essi la insegnassero, è indubitato che il simbolismo figurato si accrebbe a dismisura nelle lor mani. E v'erano sospinti così dal loro principio della dualità, come dal bisogno di rappresentare gli animali mondi creati da Ormuz (principio del bene) per giovare la terra, e gli altri immondi, opposti da Ariman (genio del male) per combatterli e distruggerli. Ecco quindi che l' architettura e la scultura sacre, le quali aveano nella Fenicia una tendenza a rappresentare animali e mostri simbolici, in Persia divennero compiutamente simboliche; e tali si mostrarono in quei

paesi che accomunarono con quest' ultima regione il culto ed i commerci. Perciò tutta l'Asia Minore e la Grecia stessa risentirono, o poco o molto, l'influenza di codesto sistema, il quale più tardi rimase colà tradizionale nell'arte, anche in onta delle mutate religioni.

Quando poi Giustiniano volle, nella sua Santa Sofia, imitare forse il tempio di Salomone, è naturale che cercasse intorno a sè quel sistema simbolico che egli e tutti i teologi tenevano base al tempio insigne, a fine di riprodurlo, per quanto era dato conciliar ciò con riti così diversi e nell'essenza e nella forma. Da quel momento infatti appariscono, in Costantinopoli specialmente, alcune delle strane figure che veggonsi poi sì frequenti nelle chiese del decimo e de' due secoli venuti dopo. Quando poi sul cominciare dell' ottavo tanti artefici greci, a cagione dell' iconoclastismo, dovettero fuggire e ricoverarono in Occidente, quivi tradussero l' arte che conoscevano; ma la esercitarono non più come un gran sistema simbolico, perchè a questo sarebbesi opposto il citato Concilio del 692; sibbene invece come una maniera di decorazione propria alla Chiesa, ed imparata per tradizione nei loro paesi. In tale congettura mi conferma una osservazione; ed è il vedere gli animali mostruosi adoperati in gran copia per ornamento de' sacri edifizi non prima dell' ottavo secolo. Infatti il monumento di epoca certa che ne abbia traccie incontrovertibili, è il battistero di Cividal di Friuli, eretto senza alcun dubbio dal beato Callisto patriarca d' Aquileja sul cominciare dell' ottavo secolo, e ristorato da Sigualdo, pur patriarca d' Aquileja, dopo la metà di quel secolo.[50]

È poi facile assai che codesto sistema orientale sia en-

trato nell' Occidente pei porti della Venezia, imperocchè quelli erano allora i più frequentati dagli Orientali; e quindi colà saranno discesi in gran numero i profughi artisti, colà avranno incominciato ad esercitar l' arte loro.

Penetrato per altro quel sistema tutto orientale nell' Occidente civile, non era possibile vi rimanesse neppur brevemente solo ed intatto, perchè ne trovava un altro già da secoli radicato, e che tornava impossibile distruggere. Questo era il romano.

Ho già osservato più sopra, che nei primi secoli della Chiesa vennero abbattute innumerevoli statue, perchè la novella fede le considerava come fomite a mantenere la oscena idolatria pagana; ma non per questo si reputò necessario di distruggere tutti i tempii della gentilità, anzi alcuni furono rivolti al culto cattolico, nè si tralasciarono d' usare come ornamenti della Chiesa novella, gli sparsi ruderi dell' antichità pagana.

Ora, le colonne, i capitelli, i fregi di quegli edifizi romani, allorchè furono veduti dai sacri costruttori del nono, decimo e undecimo secolo, non si considerarono come offese alla religione; e quindi, si usarono di nuovo ove era abbondanza di vetuste rovine, come a Roma ed in tutti i paesi da essa dipendenti. Nei paesi invece ove pochissime erano le rovine antiche o rivolte ad altro uso, que' ruderi ornamentali si imitarono come sapeasi meglio, collegandoli ed a qualche simbolo de' più accettati e ad invenzioni fantastiche, naturalissime in artisti che non esercitavano l' arte secondo regole fisse, e secondo tipi prestabiliti in particolare nelle ornative. Se troppo non dovessi dilungarmi dal proposito mio, mi farei a provare

come un tale sistema di barbara imitazione dell' antico avesse cominciamento in Lombardia non più tardi della metà del nono secolo, e continuasse pei tre susseguenti nel Piemonte, a Genova, a Parma e Piacenza, a Modena ed anche in molte città della Romagna, e d' ordinario per tutto ove non si poteva più trarre profitto da rovine ragunaticcie, ed era di necessità alzare le chiese con materiali appositamente preparati. Questo sistema, misto a quelle influenze orientali di cui sopra parlai, dopo aver preso piede fra noi, valicò le Alpi; e da una parte si distese nel mezzodì della Francia, dall' altra, trascorrendo la Svizzera, si fermò in Normandia, s' allargò sul Reno, penetrò in Inghilterra con le influenze normanne, ed egualmente colle stesse influenze si portò a modificare l' arabo e bisantino stile della Sicilia.

Quanto congetturo, parmi che trovi quasi la forza della certezza, quando si vogliano paragonare alcuni degli ornamenti dei secoli che ora accennai con molti di Roma antica. Quelle bestie che pugnano fra loro, quei draghi che inseguono tigri, quegli uccelli che s' aggomitolano con leoni, tutti quei ghiribizzi insomma di cui sono stracariche le porte delle chiese, gli stipiti, e spesso i fregi che ricorrono all' intorno degli edifizi, sebbene rozzissimamente scolpiti, pure s' accostano assai ai meandri ricchissimi di Balbeck, di Palmira, di Ercolano e di Pompei. Non entro adesso a discutere se i Romani cavassero quei fregi dall' Asia o dagli Etruschi, o volessero con essi alludere a' riti della loro religione; a me basta poter far conoscere che gli scultori ornamentali del nono e dei tre secoli susseguenti, non miravano ad altro in molti dei loro

fregi, che ad imitare cose antiche, o ad intagliare ghiribizzi di lor fantasia.

Poniamoci a guardare con attenzione i capitelli compositi sì ricchi e sì magnifici che usarono i Romani dopo il secondo secolo, e di cui ci rimangono ancora stupende reliquie. Fatta astrazione dal merito della scultura, vi scorgeremo le medesime aquile e i grifi e i capricorni e le serpi e le sirene e le teste umane, che pur si trovano nei fregi della oscura età su cui discorro. Per non citare che pochi esempi fra i molti che potrei scegliere, nella sola Roma, in Santa Maria in Trastevere, è un capitello antico jonico con la testa di Giove nel centro e due figure umane nel mezzo delle volute; in villa Borghese ve n'è un altro in cui le sfingi sono il principale ornamento. Nella villa Mattei conservasi un capitello con aquile agli angoli. Aquile pur veggonsi in quelli dell'arco di Settimio Severo ed in uno del palazzo Massimi, ove stanno anche figure nude che sostengono encarpii. Vittorie ed armi scorgonsi in un capitello collocato dinanzi a San Pietro in Albano, e a San Lorenzo fuori le mura. Frutta e cornucopie sono pure l'ornamento di un altro nel palazzo Mattei; in un capitello, che il Piranesi afferma aver tolto da antiche rovine, veggonsi cavalli sostituiti alle volute. Quanta nobile libertà, di cui pur troppo noi, imitatori, anzi copiatori spesso de' Romani, sapemmo profittar tanto poco!

Una maggior prova che molti dei rozzi ornamenti del medio evo erano imitazioni di quelli usati dall'arte romana, può aversi ad Aquileja e a Cividale, parecchi ivi essendo ancora gli avanzi pagani in cui sta scolpita la vite e la pina: veggonsi pure molti fregi barbari essere

decorati di queste due piante, nella stessa guisa disposte. La capricciosa porta interna, per esempio, di Santa Maria in Valle a Cividale, opera probabilmente dell' undecimo secolo, mostra tralci e grappoli d' uva imitati da quelli che ancor veggonsi in parecchi ruderi d' Aquileja.

Una prova di tutte queste ancora maggiore, onde accertarsi che in molti ornamenti delle chiese del medio evo altro non si volea che imitare antiche forme rispettate dalla tradizione e dai secoli, ce la porge il duomo di Hildescheim nella Turingia, opera del 1022. Colà vedesi una colonna ove, a guisa della traiana, stanno spiralmente rappresentati bassorilievi allusivi alla vita di Cristo. Il vescovo fondatore di quella chiesa avea vissuto lunghi anni a Roma, e avendo quivi imparato a considerare la colonna Trajana come un capo lavoro dell' arte, volle, anche a sproposito, riprodurla nella sua chiesa.[51]

E un' altra prova egualmente efficace a mostrare l' imitazione dell' antico negli ornamenti di cui discorro, ci vien veduta in alcune chiese dell' Umbria pertinenti a città od a terre dell' antico etrusco tenere, come per esempio le due di San Rufino e di San Francesco d' Assisi.[52] — Nello esterno di que' due tempii stanno quelle medesime teste di Bacco cornuto e barbato che trovansi frequentissime negli etruschi monumenti, e che secondo gli archeologi rappresentavano il Bacco Zagreo, dio supremo delle anime e dispositore della vita e della morte, o piuttosto quel ***Mantù,*** di cui parla Servio (*in Æneid.,* lib. X), veste di Plutone o dell' Orco, che par identico al ***Manù*** degli Indiani, al ***Mantù*** dei selvaggi d' America e ai ***Manes*** dei Latini.[53] Ora, nessun vorrà sostenere che i buoni monaci del

medio evo sopravveglianti alla costruzione di San Francesco, e il Giovanni da Gubbio che nel 1140 compì San Rufino, volessero, a proposito di riti cristiani, regalarci i miti di Bacco secondo l' etrusca teogonia. Piuttosto ognuno dirà ragionevolmente, che essendo in quelle etrusche terre frequentissimi nelle età medie gli avanzi marmorei su cui era figurato il sopradetto strano emblema di Bacco, gli scultori si divertivano a ricopiarlo come un semplice ornato. Tanto più che i dabben uomini, così ignoranti com'erano, doveano saperne ben poco d' archeologia, per sospettare di riprodurre una divinità etrusca: che se si fossero immaginati qual significazione paganissima s' ascondeva sotto quel mostro, se ne sarebbero astenuti per tema d' esser detti idolatri o peggio.

Ciò che ancor meglio conferma essere stati moltissimi de' rozzi ornamenti del medio evo puramente a decorazione, è il vederli frammisti senza regola e legge, a fregi fuor di dubbio ornamentali. Nei capitelli della porta maggiore di Basilea, opera dell' undecimo secolo, la disposizione corintia è collegata immediatamente ai grifi ed ai leoni che pugnano insieme. Nel chiostro di Zurigo, ove i mostri e i draghi riboccano ad ogni canto, par si volesse nettamente distinguere l' emblematico dall' ornamentale, collocando sotto al primo un motto che ne indicasse il contenuto all' osservatore.[54] Il bove accosciato che vediamo uscire dagli angoli dello stesso chiostro, è incontestabile imitazione di quelle serraglie d' arco su cui i Romani scolpivano la figura di un bove colle zampe anteriori ripiegate, forse per dare a conoscere essere la città, ove quello ponevasi, colonia romana, come appunto troviamo

esempi a Rimini, a Nimes, e soprattutto a Verona, nei recenti scavi del teatro eseguiti dal cavalier Monga con rara liberalità ed assennata perizia.

Un' altra e più forte ragione che mi raffermerebbe a tenere quei fregi un mero ornamento, sarebbe pure il vedere gli stessi pesci ed uccelli e draghi e demoni, che si vorrebbero simbolici, posti ad abbellire le maiuscole in molti codici miniati dell' undecimo e duodecimo secolo. Vorrassi dire che ad ogni lettera iniziale, il calligrafo avesse nell' anima un senso arcano da adombrare, un' allegoria da proporre ad indovinello? Sarebbe un po' difficile poterne dare qualche prova; tanto più che le stesse strane figure sono usate per argomenti disparatissimi; e quindi, se si volessero simboliche nei libri sacri, non potrebbero ragionevolmente più considerarsi tali ne' profani. Quando poi, a furia di sottigliezze e di affaticate congetture, si giungesse anche a distruggere quest' ultimo importante ostacolo, nulladimeno bisognerebbe cedere alle testimonianze che ora recherò.

Teofilo Monaco, il quale pare scrivesse il prezioso suo libro, che conosciamo sotto il nome di *Diversarum artium schedula,*[55] nel duodecimo secolo, dice, ove parla degli ornati da porsi sui vetri dipinti, essere bello inserire nei circoli di essi, uccelletti, bestioline, serpentelli ed immagini nude. E più sotto, ove accenna ai lavori da farsi nei sigilli, dopo avere indicate alcune rappresentazioni religiose da effigiarsi, aggiunge, *fiunt imagines pisciculorum atque bestiarum, quæ figuntur per schyphi campum, præbentes ornatum multum.*[56] Qui certo nessuno dirà che il buon Teofilo volesse dare a quei suoi ornamenti un senso simbolico

e sacro; se no, egli che religiosissimo era, non ce li avrebbe con tanta indifferenza presentati come semplici mezzi di ornare. Ma se la più gran parte di quei ghiribizzi può dirsi unicamente ornamentale, non può per altro affermarsi che tutto sia in essi tolto a prestito dalle rovine di Roma antica. Altre cause, per quanto io penso, vi esercitarono una qualche influenza.

Fra le altre, un fatto antichissimo, ma pur finora superficialmente considerato, mi pare abbia contribuito a dare forse l' impulso più forte a così bizzarro gusto di ornamenti nelle chiese. Sino da quando scriveva Claudiano, cioè fino dal terminare del quarto secolo, il lusso dei Cristiani cresceva ogni giorno più, ed eglino vestivano ricchi tessuti fregiati d' ogni specie di fiori. Ci racconta Asterio in una sua omelia, come allora una tunica, un mantello, rinchiudessero fin seicento figure che porgevano fatti della vita di Cristo; e spesso, con bizzarra mescolanza, imitazioni di quei drappi d' India, in cui stavano impresse pantere, leoni, orsi, tori, alberi e quanto poteva immaginare sbrigliata fantasia di pittore.[57] Più tardi, cioè nell' ottavo e nono secolo, se dobbiam prestar fede ai monumenti offertici dal Lenoir, da Villemain e da Desmarest,[58] sommamente prosperavano le manifatture di questi tessuti, specialmente in Tiro e in Alessandria, sotto la protezione de' califfi. Fornivano ancora quelle città ai Cristiani tinture ed abiti in cui erano rappresentati, come nel tempo precedente, i misteri della religione, le immagini dei santi e gli animali fantastici ora ricordati. Alcuni di questi drappi servivano poi per ornare le chiese nei giorni di festa, per quanto ci racconta Anastasio Bibliotecario nelle vite dei pontefici

sant'Adriano, Leone III, Gregorio IV, Leone IV, Stefano VI. Verso la fine del decimo secolo quelle manifatture erano poi passate in Occidente, giacchè troviamo allora in Francia la fabbricazione delle tinture e dei tappeti adoperata a decorare le muraglie delle chiese; uso che facevasi ogni giorno più comune. A detta degli antichi cronisti, nel monastero di San Fiorenzo a Saumur, esisteva, verso il 985, una manifattura, in cui i religiosi stessi tessevano drapperie fregiate di fiori e di animali d'ogni sorta.[59] Se dunque l'uso di queste drapperie rabescate di mostri era fatto così generale da essersi mutato in moda, se costumavasi in tutte le chiese principali di spiegare a festa drapperie così zeppe di ghiribizzi, non mi pare fuori del ragionevole congetturare, che gli scultori, specialmente di que' paesi che più erano in comunicazione con la fabbrica di Saumur, mantenessero, nella parte ornamentale scolpita, un carattere non dissimile da quello che presentavano le predette tappezzerie, affinchè nel complesso vi fosse un generale accordo. Comunque sia la cosa, rimarrà sempre provato da quanto esposi intorno alle tappezzerie, che gli animali ed i mostri riguardavansi, nei secoli di cui ragiono, come ornamenti i quali nulla chiudevano d'allegorico.

Se pure talvolta un qualche allegorismo può forse indovinarsi nei capitelli delle chiese ricordate, quello è sì chiaro e sì facile ad essere compreso, che neppure può considerarsi come lingua emblematica. Sono, per esempio, preti circondati da demoni che sono messi in fuga da quelli coll'aspersorio, come vedesi in un capitello di San Germano dei prati in Parigi; sono angeli che introducono l'anima cristiana dentro alla chiesa, come negli stipiti della

porta maggiore della cattedrale di Zurigo; sono anime avviate al cielo dagli angeli e pur volute riconquistare dal diavolo, come in un capitello della chiesa di Roqueville in Normandia; in somma ricordanze delle lotte e delle vittorie del Cristiano sopra l'inferno, grande pensiero dominatore di quell'età, e fonte talvolta di singolari superstizioni.

Alcuni però fra gli animali scolpiti o dipinti dagli artisti, specialmente dell'undecimo secolo, non mostrano, almeno pel modo con cui sono collocati, nessuna reminiscenza di antichi ornamenti romani, e neppure delle fantastiche drapperie del medio evo; e quindi lasciano a ragione sospettare essere chiuso in essi un senso emblematico.

Ma, d'ordinario, questi animali non figurano nei capitelli e nelle cornici; sì bene, invece, stanno scolpiti o dipinti in formelle isolate rivestenti le pareti delle chiese, o fregianti i così detti *cancelli* delle cappelle. Talvolta anche sono disposti lungo i fusti delle colonne e dei pilastri. Per la qual cosa non possono, a rigor di parola, dirsi ornati architettonici.

In tale categoria devono essere, a parer mio, noverate quelle lepri e quelle volpi che stanno arrampicate sulle colonne, per esempio, della porta di San Rufino ad Assisi, opera, come dissi, di un Giovanni da Gubbio del 1140. Egualmente simbolici mi sembrano gli animali scolpiti sui pilastri della porta laterale di Santa Maria in Trastevere, e quelli mostruosi che riempiono gli stipiti di una delle porte di San Michele in Pavia, e del Duomo di Genova. Nè per certo possono ritenersi stranieri ad un simbolismo leggendario o liturgico que' grifi, quelle sirene, quell'upupe, que'cavalli

e quelle altre bestie mostruose, che accerchiano l'archivolto della porta di Sant'Agnano a Cosnè, piccola città del dipartimento della Nièvre in Francia.

Sono poi indubbiamente emblematiche le bestie mostruose che veggonsi in molte formelle isolate, come, ad esempio, il basilisco dinanzi in figura di un gallo, e didietro di serpente,[60] col nome scritto così: *basilicus* invece di *basiliscus*, che vedesi in una chiesetta poco lunge da Lione. Del pari arieggiano ad emblemi di voluttà le sirene e i sagittari intagliati sulle muraglie del chiostro di Sant' Albino d' Angers; e alludono poi alle virtù della pazienza e della vigilanza, l'elefante e il grifo che decorano i bassorilievi del basamento nella porta maggiore della cattedrale di Sens. Senza dir poi de' tetramorfi rappresentati in quasi tutte le chiese del medio evo, e di quelle infinite allusioni agli angeli e a' demoni, alla vita e alla morte, che formano il soggetto di numerosissime sculture di quella età.

Debbono eziandio essere contate fra le rappresentazioni simboliche quelle sculture che figurano emblematicamente o i mesi dell' anno o le vicende della vita umana, di cui ci rimangono bellissimi esempi nelle armille degli archi della porta maggiore della basilica di San Marco a Venezia, e della rosa meridionale della cattedrale di Amiens.

Ma per raccertarci che le figure descritte, e cent' altre consimili di cui sarebbe inutile erudizione citare gli esempi, sieno da tenersi veramente per simboli, è necessario un fatto contemporaneo il quale dimostri come fossero nel medio evo notissime, popolari e desiderate, le idee a cui quelle rappresentazioni alludevano; e questo fatto mi pare

rinvenirlo nei *bestiarii* sacri, che nelle età mezzane correvano per le mani di tutti, e formavano una specie di enciclopedia liturgica conformantesi alle credenze religiose del popolo.

Mi si conceda di tracciare in pochi cenni l'origine di questi *Bestiarii*, e di indagare come diventassero un bisogno alle mistiche ed esaltate immaginazioni dei Cristiani del medio evo.

Era allora ben più che adesso riconosciuto dall'universale, come molti animali e vegetabili menzionati nell'antico e nel nuovo Testamento, servissero sovente di testo a considerazioni religiose, ovvero ad insegnamenti di virtù morali.[61]

Nel tempo in cui Origene e san Basilio, sant'Eustachio e sant'Ambrogio, scrivevano le loro omelíe sulla creazione, un libro di un ordine meno elevato, e per questo più popolare e più diffuso, guadagnò le simpatie del pubblico allora rivolto unicamente a cose di religione; e le guadagnò solo perchè riassumeva quelle cognizioni di storia naturale che più giovavano all'istruzione religiosa de' primi Cristiani. Questo libro s'intitola *Physiologus*, ed è un trattato delle proprietà degli animali richiamanti idee mistiche, proprietà che in gran parte son tolte dalle dottrine d'Aristotele e di Teofrasto, ma rivolte principalmente all'esegesi cristiana. Sia esso o nò l'opera di sant'Epifanio come credettero i suoi pubblicatori, Corrado Gesner e Ponzio di Leone, è sicuramente lavoro del IV secolo.

Secondo questo libro conformarono i loro poemi sulla creazione, sant'Avito arcivescovo di Vienna nel Delfinato, vissuto tra la fine del V secolo e il cominciare del VI,

e Giorgio di Pisa, diacono di Costantinopoli, il quale fiorì intorno al 630.

Nel VII secolo il vescovo di Siviglia sant' Isidoro (morto nel 636) riassunse nel suo libro delle origini, quanto egli avea potuto trovare nei naturalisti; ed il suo repertorio, di certo meno scientifico di quelli che lo aveano preceduto, offeriva però un comodo testo di cui si servirono i più fra gli autori dei *Bestiarii* e *Lapidarii* in prosa ed in verso, che tanto si moltiplicarono nelle età susseguenti. Questo sant' Isidoro s' era contentato di esporre in cortissimi estratti le notizie che s' accettavano come vere da' suoi contemporanei, ma poco o nulla pone di mistico in ciò che racconta di ciascun animale.

Per contrario, sant' Idelfonso vescovo di Toledo, discepolo di sant' Isidoro, nato nel 607, morto nel 669, si lanciò tutto nel misticismo, parlando degli animali; e aprì la via agli scritti ultramistici comparsi più tardi per opera di Giovanni d' Avranches, di Giovanni Beleth, di Guglielmo Durand, di Ugo da San Vittore.

Ildeberto di Lavardin, arcivescovo di Tours, compose nel 1055 un poema latino, dandogli il nome già consecrato di *Physiologus*. Consta esso di 359 versi esametri, elegiaci e saffici, in cui sono descritte, coi caratteri tolti dalla tradizione e dalle credenze mistiche, parecchi degli animali che vediamo scolpiti o dipinti sopra le chiese delle età medie.

Un Tibaldo di Piacenza, sul cominciare dell' XI secolo, scrisse un *Bestiario*, intitolato: *Expositio de natura animalium*, e vi svolse, in quelli di cui parlò, tutto un sistema di simbolica religiosa. Questo scritto ebbe a' suoi tempi tanta

fama d'ortodossia, che ne fu raccomandata espressamente la lettura a' sacerdoti.

Un Marbodio, direttore delle scuole d'Angers, dettò nel 1096 un trattato sopra le gemme, considerandole sotto l'aspetto mistico, e notando la loro significazione religiosa. In tal guisa diventò la miglior guida alla simbolica de' colori, la quale ha sì gran parte nella sacra liturgia e nelle arti del cristianesimo. Dipoi Alberto il Grande, Vincenzo di Beauvais, Brunetto Latini, fecero pazienti lavori sopra cose di storia naturale, raccogliendo quanto aveavi di più curioso in tal soggetto nei libri precedenti, e preparando la materia ad altri *Bestiarii* e *Lapidarii* del medio evo.

Nessuno di questi libri cerca altrimenti nel soggetto l'esattezza del vero, o tenta sceverarlo dal maraviglioso aggiuntovi dalla pubblica credulità; invece anzi a questa dà corpo e valore; e solo indirizza le descrizioni d'ogni animale e di ogni pianta, i suoi caratteri e le sue proprietà, a significazione simbolica; sempre collegata però alla religione: circostanza da notarsi attentamente, per trovar più facile la spiegazione di quanto dirò in séguito.

I fondatori dello insegnamento cristiano, al pari dei loro discepoli del medio evo, cercavano nella cognizione dei fenomeni della natura ben altra cosa che non la precisione e l'esattezza scientifica. Il genio avventuroso e profondamente mistico delle età mezzane, sentivasi troppo rinchiuso dal sensismo del mondo greco e latino che lo avea preceduto. Lo spiritualismo cristiano non considerava le sensazioni se non come un punto di partenza per le sue aspirazioni verso l'infinito. Gli ecclesiastici d'allora miravano meno ad osservare e a descrivere gli esseri che si of-

ferivano a' loro sguardi, di quello che a far conoscere le presenti loro proprietà misteriose, e a penetrare profondamente nei secreti della creazione. Che cosa poteva mai importare a quest' uomini d' immaginazione e di fede, che la critica dell' avvenire adottasse o no l' esistenza dei fatti da essi narrati? Gli animali più straordinari, i prodigi ed i mostri più strani, a cui la lor fantasia dava corpo come a realtà, non erano per essi che una specie di tema, quasi si potrebbe dire, di pretesto, per salire sino a Dio. *Lo specchio naturale* di Vincenzo di Beauvais, sì ammirato da san Luigi, non è altro che un commentario sull' opera della creazione; un gigantesco *Exameron.* Allorchè Errada di Landsberg tentava riassumere le cognizioni del suo secolo con una erudizione che sarebbe maravigliosa anche al tempo nostro, essa non pensava se non ad incoraggiare con opere di pietà le sante donne che abitavano seco lei il monastero di Hohenburgo.

Pegli autori de' *Bestiarii* il cavallo non poteva essere soltanto, come per Buffon, la più nobile conquista dell' uomo; ma era il simbolo dello spirito profetico che attraversava il tempo e lo spazio. Per Filippo di Thunn e per Guglielmo il Normanno, il leone rappresenta Cristo, il figlio di Maria; e quando quest' animale cancella colla coda le vestigia de' propri passi, diventa il Signore che si compiace di nascondere le sue vie.

Di tal guisa, nel medio evo, tutta la natura si trasforma in allegoria ed in simbolo. Quanto apparisce ne' cieli o negli abissi del mare o sulle vette de' monti, ogni pesce che guizza nell' acqua, ogni uccello che vola nell' aria, ogni fiore che sboccia, parla le parole della Scrittura, fornisce

materia ad insegnamenti morali, suscita memorie e commozioni, rivela, in fine, i segreti della divinità. Perocchè in que' secoli di fervore e di fede, la religione era la grande, l' importantissima leva della vita; nulla esisteva, che da essa e per essa non ricevesse impulso.

Queste interpretazioni simboliche, attribuite in particolare agli animali e alle piante, ci furono conservate dai numerosi *Bestiarii* composti per lo più da monaci nella solitudine de' conventi, fra l' ottavo ed il duodecimo secolo. Il più compiuto di tali libri è quello di Ugo da San Vittore, vissuto intorno all' undecimo, che ha per titolo: *Institutiones monasticæ de bestiis et aliis rebus.* E in effetto, v' ha in esso copiosa mèsse di notizie e di osservazioni sulla simbolica degli animali. Ma quanti altri *Bestiarii*, o su questo compilati od a questo anteriori, non si rinvennero fra i codici delle biblioteche di Parigi, di Vienna, del monastero di San Gallo? Basta svolgere la bella operà che or finirono di pubblicare i signori Cahier et Martin col modesto appellativo di *Mélanges archéologiques,* per andar convinti del numero e della importanza di questi libri. La qual cosa ben dimostra come fossero un vero bisogno delle età mezzane, e soddisfacessero alla generale pendenza del pubblico verso il simbolismo. Propagati col mezzo della predicazione, dell' insegnamento scolastico, delle poesie popolari, i soggetti trattati ne' *Bestiarii* e ne' *Lapidarii,* divennero familiari a tutti i fedeli. Le arti quindi che avevano in mira di decorare la chiesa a seconda delle credenze più divulgate, tolsero a que' libri una moltitudine di particolari la cui significazione era allora chiarissima a tutti. Ma quando noi troviamo que' sog-

getti sulle mura de' nostri monumenti od in quegli scrittori a cui chiediamo il secreto del passato, siamo noi ben sicuri di possedere tutti gli elementi che sarebbero necessari per intenderli? Abbiamo noi i mezzi per distinguere la parte veramente simbolica da quella ch' è frutto della libera fantasia dell' artista, in un' epoca in cui l' arte dell' ornamento non era aggiogata al pesante carro delle regole classiche? Se ne può a giusta ragion dubitare; e tanto più, quando vediamo archeologi dottissimi dividersi in due schiere; e mentre gli uni, sostenuti dall' autorità, si fanno propugnatori del più mistico simbolismo, e lo vedono in ogni pietra del medio evo, gli altri combattono il simbolismo ad oltranza, capitanati dallo stesso vessillo degli avversari, l' autorità.

A meglio mostrare come lo stato delle nostre cognizioni su questo argomento sia ancora lontano dalla certezza, mi si permetta portar l' analisi sur una delle rappresentazioni sacre del medio evo che parrebbe fornita di più evidente immagine simbolica, intendo dire i leoni posti dinanzi alle porte delle chiese, specialmente italiane, alzate dall' undecimo sino al decimoterzo secolo. Son da notarsi fra le principali che portano simile decorazione, le cattedrali di Parma, di Piacenza, di Ferrara, di Modena, di Genova, di Verona: San Zeno in quest' ultima città, San Ciriaco in Ancona, una piccola chiesicciuola a Chiusi, i tempii di San Giovanni e Paolo, di San Lorenzo in Lucina a Roma, San Ruffino ad Assisi ec. Talvolta veggonsi questi grifi e questi leoni staccati, e collocati poco lontani dai sacri ricinti; ma bene osservandoli si scorge in quasi tutti, che primitivamente servirono all' accennata destinazione, e di

là furono tolti più tardi, forse in causa de' rinnovamenti portati alle chiese a cui appartenevano. Sono di questo numero i due grifi che stanno sulla gradinata di Santa Giustina di Padova, e quelli posti nel secondo ordine di colonne sul fianco meridionale della basilica di San Marco in Venezia, e i due leoni che veggonsi murati in parte nel campanile di San Polo di quella stessa città, tenuti, non so perchè, da alcuni come allusivi alla morte del Carmagnola; ed altri che tralascio per non dilungarmi di troppo.[62]

San Dionigi l'Areopagita ci fa conoscere come dai primi secoli della Chiesa si tenesse il leone quale mistico emblema della potenza e della luce divina. E in effetto, quando i Cristiani svolgevano le sacre carte, dovevano reputare appoggiata a valide testimonianze questa opinione. Nel tempio di Salomone che, al dire del venerabile Beda, era nell'ottavo secolo considerato come tipo delle chiese cristiane, il leone è noverato come uno de' simboli più importanti e più appariscenti. Nel cap. VII, verso 29 del terzo dei Re, ove quel tempio è minutamente descritto, dicesi che *tra piccole corone e lacci, erano leoni e bovi e cherubini, e sotto a' leoni ed a' bovi erano quasi corde di bronzo pendenti.* E al verso 37 dello stesso capo VII è pur detto che, *negli angoli del tavolato erano scolpiti leoni, cherubini e palme.* Ezechiello poi, al cap. XLI, verso 19, nel descrivere quel tempio e nell' indicare le molte sculture in esso contenute, fa parola di faccie di leone commiste a quelle degli angioli, alle quali stava interposta una palma, e che circondavano tutto l' edifizio. Ed i Proverbi ci dicono che *il leone, forte sopra tutti gli animali, non teme l' incontro di nessuno* (Cap. XXX verso 30).

Tutto questo per altro, se pure si raccosta alquanto, non mi pare abbia una diretta colleganza coi leoni e coi grifi sottoposti alle colonne, e collocati soltanto dinanzi alle porte delle chiese. A me sembra, che se avessero veramente dovuto ricordarci quelli del tempio di Salomone, non v'era nessuna ragione perchè non fossero adoperati nelle chiese cristiane del quarto e quinto secolo; ma fatto è che in esse non mi avvenne d'incontrarli mai, e solo li comincio a vedere nei monumenti dell'undecimo.

Per certo, con le ristrette cognizioni che ancora abbiamo delle antichità dei tre secoli su cui m'intrattengo, non è facile trovare una ragionevole spiegazione di questi leoni. Se però in quell'epoca in cui è forza avventurarsi allo interminato mare delle congetture, una di più non sembrasse temeraria troppo, oserei sospettare ch'essi forse alludessero alle tremende querele fra il sacerdozio e l'impero, le quali dilacerarono l'Italia dall'undecimo fin quasi a tutto il duodecimo secolo. I detti animali scolpivansi, d'ordinario, in atto di sbranare un vitello ovvero un guerriero: spesso anche in luogo di leoni ponevansi tori o lupi, che tenevano sotto le zampe un agnello. Non sarebbe forse possibile che in tale maniera si volesse richiamare alla mente dei fedeli il famoso salmo XXI ove sono continue allusioni alla miseria che la Chiesa dovrà un giorno sofferire, e dove il leone ed il toro son figurati come gli oppressori del sacerdozio? In quel salmo è detto: *Grossi tori mi assediarono e spalancarono le loro faccie contro di me, come leone che agogna alla preda e ruggisce.* E più sotto. dopo che la Chiesa, per bocca di Davidde, ha domandato al Signore soccorso in sì grave pericolo, esclama: *Salva me*

*dalla gola del leone, e dalle corna degli unicorni la mia miseria.*[68]

Le colonne poi sovrapposte a quegli animali sarei d' avviso volessero ricordare le due celebri che stavano sulla porta del tempio di Salomone, nominate *Iachin* e *Boas*, l' una che significa la consolidazione, l' altra la forza della Chiesa; e quindi simbolo entrambe della potenza del Signore. Codesta congettura parrebbe confermata dal vedere che spesso erano strette a metà da un nodo che collegavasi allo stesso loro fusto, e che da alcuni eruditi fu malamente preso per un serpente. Ciò mi sembra alludere al verso 15 del capo VII del terzo dei Re, ov' è detto che il fenicio Hiram, insigne nel lavorare il bronzo, fece nel tempio di Salomone due colonne alte diciotto cubiti, le quali erano allacciate da una corda lunga dodici cubiti.

Forse poi quelle colonne si sovrapponevano in tal modo alla schiena dei leoni accennati, per denotare la onnipotenza di Dio che, secondo il verso 30 del salmo XCI, *calpesterà il dragone ed il leone;* volendo forse così far conoscere come nella fiera lotta fra il potere temporale e lo spirituale, il Signore vorrà sicuramente portare a trionfo quest' ultimo. Alcuni fatti di qualche rilievo parrebbero appuntellare la mia congettura.

In primo luogo: nella parte esterna del duomo di Pisa, presso una figurina intarsiata di marmo bianco e nero, la quale sta per essere inghiottita da due mostri sul fare dei nostri leoni, leggesi: *de ore leonis libera me, Domine;* ricordanza indubitabile delle parole del salmo XXI anzidetto: *Salva me ex ore leonis.*

Secondo: questi leoni e le colonne da essi soste-

nute non cominciansi a vedere che nell' undecimo secolo, vale a dire contemporaneamente alle lotte fra il sacerdozio e l' impero, nè si trovano mai ne' tempi anteriori.[64]

Terzo: in Roma, ove di raro scorgonsi i mostri e le bizzarrie di che van zeppe le chiese del mille, veggonsi invece in tre o quattro basiliche, alzate nell' undecimo secolo che ho già di sopra nominato, usati i leoni nel modo indicato. Ciò dimostra, se non erro, che in quelle belve eravi alcun che di allusivo alla dignità e agli interessi della Chiesa romana, e non un accidentale ornamento od un simbolo de' primi secoli cristiani.

Varrebbe poi a meglio raffermare nella esposta congettura il vedere sopra alcuni di quei leoni una figura rannicchiata che porta sul dorso la colonna, e pare schiacciata dal peso di quella. Vero è che appunto coloro che pensano essere la Chiesa cristiana una ricordanza del tempio di Salomone, potrebbero voler trovare in quelle figure la spiegazione dei versi 30 e 36 del capo VII del terzo dei Re, ove sono scolpiti cherubini *quasi uomini che stavano in piedi.* Ciò forse potrebbe ammettersi, se quelle figure, anzichè avere aspetto di cherubino, non appalesassero spesso forme e movenze abbiette e quasi marchiate di riprovazione. Perchè poi non sarebbe lecito opinare che in quell' uomo tanto incurvato dal peso, si bramasse mostrare il poter temporale soggetto alla Chiesa, e dalla Chiesa schiacciato ogni volta che volesse ribellarsele? Mi crebbero un tale sospetto due di così fatte figure poste a sostegno di colonne che stanno nella cattedrale di Worms, le quali non rappresentano già due volgari schiavi, ma invece due re;

giacchè vanno fregiate entrambe di corona regale. Ricordiamoci che a Worms fu concluso il concordato per le investiture fra Arrigo V e Callisto II nel 1122, e ricordiamoci del pari che la parte di quella cattedrale ove scorgonsi i predetti re oppressi dalle colonne, fu compiuta sul finire del secolo duodecimo. In quale altro paese meglio che a Worms poteasi conoscere quanto il potere dei principi avesse dovuto curvarsi sotto quel de' pontefici? Ben è vero che in quel famoso concordato il vantaggio fu tutto del potere temporale, attesochè l'imperatore non recedette da nessuna delle sue pretensioni; ma è vero altresì che la Chiesa doveva per esso tenersi paga di essere rimasta libera nelle cose spirituali, e di avere scosso quell' apparenza di soggezione che la gravava cotanto.

Meditando per altro pazientemente sulla esposta congettura, e procurando rincalzarla coi fatti, uno me ne corse all' occhio, il quale mi obbligò a modificarla, anzi, dirò meglio, a mutarla; giacchè è tale di per sè, da manifestare chiaramente come quei leoni si tenessero, quando cominciaronsi ad adoperare nelle chiese, come un segno augusto di religione, e non già come un' abborrita immagine de' persecutori della Chiesa. Sta in San Zeno maggiore di Verona un altare che per lo stile non mi sembra posteriore al fine del duodecimo secolo: in esso le colonnette vanno sorrette da animali disposti nel modo già accennato. L' uno di essi è un leone alzato, il quale, invece di tener fra le zampe una serpe, un vitello od un soldato, come quelli che già indicai, custodisce il libro del Vangelo di san Marco, su cui da una parte sta scritto: *Angelum meum,* e dall' altra: *Evangelium secundum Marcum ecce mitto.* L' altro è un toro pure alzato,

che del pari posa le zampe sopra un libro aperto ove leggesi : *Initium sancti evangelii secundum Lucam.* È chiaro che volendo con questi due simbolici animali alludere ai due evangelisti Marco e Luca, si volle far conoscere non poter essere l' altare meglio guardato che da due fra i principali banditori della parola di Gesù Cristo. Questo solo fatto non basterebbe per certo ad avvalorare l' opinione che i leoni volessero indicar sempre gli evangelisti o i guardiani delle verità religiose; ma parmi sia bastante a dimostrare, come quegli animali non alludessero ai nemici della Chiesa, ma piuttosto ai difensori di lei. Ciò mi sembra si possa argomentare anche osservando i due leoni che stanno sulla porta della stessa basilica di San Zeno, e gli altri che reggono il pronao, o meglio *protiro,* della cattedrale veronese, i quali tengono fra le zampe una testa mostruosa che si direbbe appartenere ad un essere diabolico: lo che potrebbe assai facilmente voler significare come il leone sia simbolo della Chiesa, la quale debella le male arti di Satana.

Forse non sarebbe fuori del ragionevole il pensare che i predetti leoni si collocassero nel medio evo dinanzi alle porte delle chiese, per quella stessa ragione per cui gli Egizi, gli Assiri, i Persiani, e sopra tutto gl' Indiani,[65] li ponevano nei loro tempii; vale a dire, perchè fossero quasi custodi de' sacri ricinti. Era nei popoli antichi la falsa opinione che il leone dormisse cogli occhi aperti, e quindi ne consideravano la immagine come il simbolo più conveniente a denotare la vigilanza sacerdotale, che ha mestieri di stare sempre desta intorno alle cose di religione. I Cristiani possono aver applicata anche questa idea al loro culto.

senza temer per nulla d' urtare nel paganesimo o nell' idolatria; giacchè sapevano come il leone fosse simbolo di un evangelista, e, secondo san Dionigi l' Areopagita, il principale fra gli animali mistici, *e indizio del lume divino.* A chi opponesse poi che i Cristiani difficilmente potevano aver modo di andar ad imitare codesti leoni nell' Asia e nell' Africa, risponderei che fino dal tempo di Giustiniano erano frequentissime le comunicazioni fra i monaci d' Europa e gli altri stanziati nei conventi d' Asia e d' Africa; ed in quelle frequenti peregrinazioni, i nostri come gli stranieri, potevano avere osservato negli antichi monumenti i nominati simboli, e avere deliberato tanto più volentieri di imitarli, in quanto che in luogo di opporsi al domma cristiano, valevano anzi a meglio manifestarlo.

Poi vedemmo già come vi fossero leoni scolpiti in quel tempio di Salomone che tanto importava di ricordare ai Cristiani dei secoli medii. San Carlo Borromeo, in fatti, che dottissimo era nella sacra liturgia, pensava che i leoni dinanzi alle porte della chiesa non fossero se non un' imitazione di quelli posti da Salomone nel tempio: ed è perciò che nel suo quarto sinodo, ove porge istruzione sul modo di edificare le chiese, raccomanda che si rinnovi quell' ornamento, per seguitare, dic' egli, il sapiente re *che li volle collocati nel tempio suo, per indicare la vigilanza dei sacerdoti.*

Senza andar per altro tanto lontano per trovare il tipo di questi leoni divoranti bestie, ci sarebbe dato rinvenirlo anche fra gli avanzi delle antichità romane. Un sarcofago all' ingresso di villa Albani porta ai fianchi due leoni che atterrano ognuno un cavallo. Un altro sarcofago

nel Museo vaticano, forse destinato a ceneri cristiane, offre la stessa rappresentazione, a cui è aggiunta una figura d' uomo con bastone in mano e vestito di tunica succinta, che par guidare la fiera. Forse si volle alludere ai giuochi dell' anfiteatro che aveano a scopo il combattimento delle fiere. Sarcofagi fiancheggiati da simile rappresentazione trovansi frequentissimi nell' antichità: e che richiamassero alle zuffe delle fiere, me lo dà a credere il vedere bassorilievi congeneri negli appoggiatoi, o nei sostegni dei sedili degli anfiteatri. Quello di Capua, per esempio, ne conserva ancora alcuni sul posto, i quali presentano un leone corrente che addenta un cervo alla nuca.

Se i Cristiani avessero portato soltanto l' imitazione di queste lotte ferine nei loro sepolcri, sarebbe agevole il dimostrare come essi volessero alludere in tale maniera ai trionfi dei martiri, che quasi sempre dagli imperatori erano gettati preda alle fiere dell' anfiteatro affinchè divertissero le sanguinarie fantasie della plebe. Ma vedendole destinate ad ornare le porte de' tempii, è difficile trovarne chiaro il senso allegorico; salvo che non si volesse con sottigliezze inverosimili quanto aeree, congetturare che fosse questo un modo di richiamare alla immaginazione de' Cristiani quei primi martiri, il cui eroico sagrificio valse a far più salde le basi della fede.

Anche fra tante incertezze, parmi per altro risulti chiaro, che se pure nelle età medie ponevasi in questi leoni un senso simbolico, tale senso derivava peraltro da' più antichi esemplari; poco importa se fossero poi indiani, egiziani, ebrei o latini.

Sola cosa che rimarrebbe a spiegarsi, e che potrebbe

quasi ricondurre alla congettura che in questi leoni si avesse voluto adombrare il potere imperiale in lotta col papato, sarebbe il non vederli adoperati prima che incominciassero le aspre querele fra l'una e l'altra potestà. Ma io penso appunto che allora soltanto i leoni si cominciassero a considerare come un simbolo utile alle moltitudini, quando la Chiesa veniva assalita ne' suoi diritti dagli imperatori, e allora si mettessero a sostegno delle mistiche colonne di Salomone, perchè custodissero il minacciato tempio e dicessero al popolo, con la efficace evidenza delle arti figurative, le profeticamente sublimi parole di Giacobbe al figlio Giuda: *Catulus leonis Juda; ad prædum, fili mi, ascendisti: requiescens accubuisti, ut leo et quasi læena: quis suscitabit eum?* [66]

L'uso per altro di codesti leoni dinanzi alle porte delle chiese non si ferma col duodecimo secolo, ma continua nei due susseguenti; perchè ne troviamo esempi così nell'abside come nelle porte laterali del duomo di Trento edificato da maestro Adamo d'Aragno nel 1212; e nella cattedrale di Lodi, il cui esterno appartiene alla metà del secolo quartodecimo, e nella porta di San Lorenzo in Vicenza, opera forse anche posteriore a quella età; ed in molte altre chiese ancora, che torna inutile qui nominare. Col progredire dei tempi poi è da credere che i predetti grifi e leoni, da simbolici ch'erano si tramutassero in ornamentali. E forse non altro se non come ornamento li adoperarono; e Niccola Pisano, sotto gli eleganti quanto preziosi pergami di Pisa e di Siena, e i numerosi scultori di sepolcri che fiorirono nel decimoquarto e decimoquinto secolo, i quali assai di frequente se ne valsero per sorreg-

gere le arche mortuarie. Anzi abbiamo buona ragione di credere che anche nel duodecimo secolo li usassero spesso, non altro che come un bizzarro fregio; imperocchè il citato Teofilo Monaco, ove parla degli ornamenti da porsi agli scrignetti d' oro e d' argento, dice che gli artefici erano soliti scolpirvi leoni e grifi nell' atto di soffocar pecore, o *qualunque altra cosa lor talentasse;* la quale ultima espressione mi pare dimostri che senso simbolico in essi non sempre fosse contenuto.[67]

Raccogliendo le sparse fila del mio discorso in una conclusione che forse da un pezzo il lettore desidera, parmi resti dalle precedenti osservazioni provato:

1. Che la scultura ornamentale dal terzo al settimo secolo dell' èra, fu per la maggior parte simbolica od allegorica; e che se alcuni di quei simboli ed allegorie parevano tratti dal culto pagano, avevano per altro il loro sostegno nelle sacre Scritture.

2. Che non era da' Cristiani considerata cosa eretica nè colpevole seguitare la scultura del gentilesimo in tutte quelle parti in cui mostravasi solamente ornamentale, e non richiamava con simulacri speciali il culto di questo o quel nume.

3. Che dopo il settimo secolo la simbolica ornamentale cristiana si allenta, e dà luogo alle rappresentazioni storiche attinenti alla Chiesa ed alle azioni de' santi; senza però che gli emblemi incontestabilmente sacri cessino d' essere adoperati in Italia sino alla fine del decimoquarto secolo, ed oltramonte assai dopo.

4. Che la maggior parte degli animali e dei ghiribizzi di cui riboccano i capitelli delle chiese dal nono fino al

duodecimo secolo, non sono nè simboli di eresia gnostica, nè rappresentazioni del culto d' Odino, nè emblemi strettamente sacri, nè accidentale capriccio degli architetti; ma invece, il più delle volte, rozza imitazione o della antica scultura ornamentale di Roma, o della *romano-cristiana*, o delle fantastiche drapperie che decoravano le chiese.

5. Che se pur v' hanno nelle chiese dei quattro secoli sopra nominati alcune rappresentazioni intieramente simboliche od allegoriche, queste sono gli animali degli evangelisti, quelli descritti ne' *Bestiarii*, alcune scene che alludono all' immortalità dell' anima ed alle tentazioni del demonio, ovvero ai mesi dell' anno ed alle stagioni; e finalmente i leoni ed i grifi che sostengono colonne dinanzi alle chiese.

Quando pure mi fossi ingannato ne' miei ragionamenti, ancora non reputerei d' aver fatta cosa disutile del tutto, se le ricerche mie potessero almeno porre gli studiosi dell' architettura e della scultura del medio evo sopra via meno incerta, per giungere allo scioglimento di una fra le più intricate quistioni della storia dell' arte, com' è quella che concerne i misteri della simbolica.[66] I quali misteri, per quanto avviluppati di arcane forme e di più arcani sensi, pure sono l' opera del senno dei nostri padri, pur sono veste di religione augusta, pur trassero dall' Italia l' origine e lo svolgimento; laonde a noi tutti parer debbono venerandi, perchè sacra eredità de' maggiori. Sarebbe pur bello se nella più famosa città del mondo, nell' unica Roma, ove adesso prospera un istituto di classica archeologia, un altro ne fosse ove le antichità del medio evo si studiassero con accurate indagini, con ricerche pazienti, con quell' amore che dee portarsi alla terra benedetta, che fu maestra di ci-

viltà allo straniero. Più bello ancora sarebbe, se quei simboli che fregiano le primitive basiliche, quelle chiese che i Cristiani disposero conformi ai bisogni del loro culto, fossero guardate dagli architetti presenti, non solo senza dissennato spregio, ma con quella riverente attenzione che cerca nei monumenti, alzati piuttosto dai popoli che dagli individui, il profondo pensiero che li originò. Forse allora questi architetti scoprirebbero come in quelle semplici disposizioni basilicali sia meglio provveduto al rito cristiano che non col più sontuoso tempio alla greca; forse allora si accorgerebbero come in quegli scherniti simboli, marchiati adesso di barbarie, in quegli archi agilissimi, segno all'ira de' precettisti, si chiuda il germe di bellezze vigorose, si chiuda la scintilla di novelle creazioni non meno venuste delle greche e delle romane, e di queste più proprie al pensiero civile e religioso dei tempi moderni.

# NOTE.

[1] Buona parte di questo scritto ebbe l'onore di venire inserita nel II vol. delle *Memorie dell' I. R. Istituto Veneto;* nel 1846 fu ristampato con molte aggiunte nel *Giornale Euganeo.* Nel riprodurlo adesso molte cose mutai, più molte aggiunsi, condotto a ciò e da più pazienti studi ch'io stesso portai sull'argomento, e dalle benevole ed assennate osservazioni che uomini valentissimi degnarono comunicarmi.

[2] Giulio Cordero da San Quintino, *Dell'Ital. Arch. durante la dominazione longobarda;* Brescia, 1829. — T. Hope, *Histoire de l'architecture, traduite de l'anglais par Baron;* Bruxelles, 1839, due vol. in-8.

[3] Intorno a questo argomento de' simboli mitriaci e gnostici veggasi un altro scritto del Barone de Hammer: *Lettera intorno a' bassi rilievi del frontispizio del Duomo di Cremona,* inserita nel num. 78 dell'*Antologia* di Firenze, e le osservazioni giudiziose con cui lo confutarono i Sacchi, alla pag. 117 del loro ingegnoso libro *Sulla Architettura usata in Italia nei secoli VI, VII, VIII;* Milano 1828, di cui or ora parlerò.

[4] « Cæterum, in claustris, coram legentibus fratribus, quid faciat illa ridicula monstruositas, mira quædam deformis formositas, ac formosa deformitas? Quid ibi immundæ simiæ? quid feri leones? quid monstruosi centauri? quid semi-homines? quid maculosæ tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia præfert equum, capra trahens retro dimidium; hinc cornutum animal equum gestat posterius. Jam multa denique, tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Pro Deo! si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum? » (San Bernardo, *Apologia ad Guil-*

*lel. S. Theodor. ab.*, tomo I, cap. VIII, col. 539 dell' edizione di Parigi, 1690.)

[5] Atenagora, *Legat. pro Cristi* etc., cap. XXIV.

[6] *Cod. Theod.*, tit. X, lib. XIX, *De pag. sacr. et templ.*

[7] Theod. lect., *Excerp. eccl. hist.*, lib. I, cap. XV. San Leon., apud S. Joan. Damasc., *De imaginibus*, Oratio tertia, pag. 368-387.

[8] *De idolatria*, cap. II.

[9] Bingam, *Orig. Eccles.*, IV, pag. 223.

[10] S. Matteo, cap. V, v. 17.

[11] Esodo, cap. XX, v. 5.

[12] Joseph Hebr., *De bello jud.*, II, 9, 2.

[13] Joseph Hebr., *Ant. jud.*, XV, 8, 1.

[14] Per aver incontrovertibile prova a quanta splendidezza salisse l'arte presso gli Ebrei, basta scorrere il capo VII e X del terzo de' *Re*, ed il IX del secondo de' *Paralipomeni*, ove son descritte le squisite magnificenze che adornavano le suppellettili del palazzo di Salomone.

[15] Reiske, *De imaginibus Jesu Christi*, pag. 130; e Münter, *Sinnbilder und Kunstvorstellungen der Alten Cristien*, pag. 5.

[16] Tertull., *Apologet.*, cap. XVI.

[17] E. Augusti Schultii, *Exercitatio secunda de Ononychite*, inserit a nelle sue *Exercit. philologic.*, fasc. I.

[18] Clemens Aless., *Pedagogicus*, cap. XI, pag. 289.

[19] Can. 36 (circa l'anno 305). Questo decreto, di cui si fecero gran puntello gli iconoclasti, fu il soggetto d'interminabili discussioni.

[20] Rumohr, *Italienische Forschungen* (Berlin, 1831), Drit. Theil., sect. 165.

[21] *Almanach aus Rom, für Künstler und Freunde der bildenden Künste, I*, sc. 174-175.

[22] Mongez, *Dictionnaire d'Antiquités* etc. Vedi l' *Encyclopédie méthodique*, art. *Orphée, Orphiques*.

[23] Euseb., *Laud. Const.*, lib. XII, cap. XV. — Arringhi, *Roma*

*Solter.*, lib. VI, cap. XXI, tomo II, pag. 560. — Fed. Borrom., *De pict. sacra*, lib. II, cap. I, in *Simbol. Litt. medii ævi*, nel tomo VII dell'ediz. 1754, pag. 47.

[24] Si possono vedere figure per gran parte simili a quelle del *buon pastore* cristiano nelle tombe de' Nasoni e di Publio Celio Sabino, pubblicate dal Mabillon (*Mus. Ital.*, tomo I, pag. 223). Puossi affermare che il tipo di questa rappresentazione rimonta all'antichità ellenica, perchè trovasi in Pausania che Calame, abile scultore, aveva fatto a Tanagra la figura di un pastore con un animale sulle spalle. Lo stesso Pausania ci racconta che in quest'ultima città, il giovine più bello la percorreva portandosi una pecora sulle spalle. Calpurnio e Tibullo ci porsero ne' loro versi questa gentile immagine dell'innocente vita dei campi.

[25] *Evang. S. Joan.*, cap. XV, verso 11; al verso 16 dello stesso capo aggiunge: « et (oves) vocem meam audient, et fiet unum ovile et unus pastor. »

[26] « Et cum invenerit eam, imponit in humeros suos gaudens. Et veniens domum, convocat amicos et vicinos dicens illis: congratulamini mihi, quia inveni ovem meam quæ periebat. » S. Luca, cap. XV, verso 5-6.

[27] S. Mathæus, cap. X, verso 16.

[28] Defendente e Giuseppe Sacchi. op. cit., pag. 153.

[29] Defendente e Giuseppe Sacchi, op. cit., pag. 153.

[30] Ezech., cap. XVII, verso 3-7.

[31] Joan., cap. XXV, verso 1-5.

[32] S. Mathæus, cap. X, verso 16.

[33] Cicero, *De Senectute*, lib. XIX, cap. LXXI. — Seneca, *Epist.* 70. — Plutarch., *De Tranquill.*, lib. XI.

[34] Lib. II, cap. LVII, e S. Ambrog., *Serm. de mirab.*

[35] « Arbor quædam in navi est crux in ecclesia, quæ inter tot totius sæculi blanda et perniciosa naufragia, incolumis sola servatur. » Ed in altro luogo: « Sicut autem ecclesia sine cruce stare non potest, ita et sine arbore navis infirma est. » Ambros., *De Cruce*, lib. I.

[36] Raschc, *Lexicon rei nummariæ*, part. V, Orael., — *Thesaurus selectiorum numismatum antiquorum*, Tab. CIII, CL.

[37] August., *De civitate Dei*, lib. XXI, cap. IV.

[38] S. Joan., cap. I, verso 29-36.

[39] Apocal., cap. V, verso 5-8.

[40] Apocal., cap. V, verso 14.

[41] Isaia, cap. I, LII, verso 7.

[42] Certo Anselmo Costadoni, monaco camaldolese, scrisse una operetta col titolo *Del pesce, simbolo di Cristo presso gli antichi cristiani*, ed è lavoro ricco di erudizione; ma più pregevole assai è quanto dettò intorno a così fatto argomento l'ab. Polidori in alcuni bene svolti articoli inseriti nel giornale *L'Amico Cattolico*.

[43] Tertull., *De Baptism.*, cap. I.

[44] Beda, *In Tob.*, lib. I, cap. XII.

[45] È da avvertire per altro, che gli artisti cristiani usarono il pesce tanto per indicare i Redenti che il Redentore, come ne fa sapere con pensata critica il Polidori nel citato lavoro. Le stesse cinque lettere, ond'è composta la parola ΙΧΘΥΣ, considerate come iniziali di altrettante parole, trovaronsi, nell'idioma greco, atte a ricordare il nome, le due nature e la qualità del Salvatore. — Il valente Polidori prova ciò con un passo di Ottato Milivetano, e più col seguente di sant'Agostino, *De civ. Dei*, lib. XVIII, cap. XXIII, che spiega limpidamente il fatto: « Græcorum quinque verborum quæ sunt Ἰησοῦς χριστος θεοῦ υἱός σωτὴρ, quod est latine Jesus Cristus Dei filius Salvator, si primas litteras jungas erit ΙΧΘΥΣ; idest Piscis, in quo nomine mistice intelligatur Cristi. » (*Amic. Catt.*, tomo I, pag. 225).

[46] Osea, cap. XIV.

[47] A meglio chiarire questa specie di corrispondenza simbolica fra gli avvenimenti qui indicati dell'antica colla nuova Legge, gli scultori usavano spesso effigiare sulla fronte de' sepolcri cristiani, da un lato i fatti dell'antico Testamento, dall'altro quelli del nuovo che venivano dai primi allegoricamente espressi. Se ne possono vedere frequenti gli esempi nelle voluminose opere dell'Arringhi, dell'Allegranza, del Boldetti, del Bottari, ec. ec.

48 San Dionigi Areop., *De Cœlesti Hierarch.*, cap. II, pag. 15-18; cap. XV, pag. 132 e seg. *Epist. IX, Tito Episcopo*, pag. 611, ediz. di Venezia, 1755. — Sono pure da vedersi le erudite annotazioni del Corder ai passi citati, ove dà buone indicazioni intorno alla simbolica figurata in corrispondenza colle sacre scritture. È già noto che molti tengono gli scritti attribuiti a san Dionigi come opera del vescovo Sinesio, che viveva nell' ottavo secolo.

49 *Concil. quinisext. ext. trullan.*, Canon. LXXXII.

50 De Rubeis. *Monumenta Ecclesiæ Aquileiensis*; Argentina, 1740, in fol.; pag. 322, 325, 355.

51 Veggasi su questo fatto singolare la bella illustrazione stesa dal signor Michele Kratz, *Der Dom zu Hildesheim*, 1840, taf. f.

52 San Francesco è assai più tardo di San Rufino, perchè costrutto dopo la morte del Santo accaduta nel 1226; ma gli ornamenti della cornice di cui qui parlo sembrano aver appartenuto a fabbrica anteriore forse di più che un secolo.

53 Lorini, *Osservazioni sopra un Etrusco Lampadario di Cortona*; Montepulciano 1844, pag. 29.

54 Ciò apparisce ancor più chiaramente dai bassorilievi rozzissimi che stanno sulla facciata di San Zeno in Verona, ove le composizioni storiche ed emblematiche portano inscrizioni che ne dichiarano il senso, mentre i fregi ornamentali, per quanto bizzari sieno, non sono accompagnati da nessuna parola. Il Persico riportò tutte quelle iscrizioni nella sua Guida, *Verona e la sua provincia*; Verona, 1838, pagina 142 e seg.

55 Theoph. Mon., *Libri tres, seu diversarum artium schedula*; Lutetiæ Parisiorum, 1843, in 4.

56 Theoph. Mon., Op. cit., pag. 244.

57 S. Asterius, *Homelia de divite et Lazaro*, pag. 3 e 4.

58 Anche E. David, nella *Histoire de la gravure au moyen-âge*, pag. 141, trattò lungamente delle storie figurate del medio evo.

59 « Binos etiam ex lana dossales texi.... margo erat candidus, bestiæ vel aves rubræ. » *Hist. Monast. S. Florent., Salm.*, *apud* Martene et Durand, *Ampl. Collect.*, tomo V, col. 1106, 1107. Questo passo,

riportato dal David nel suo aureo scritto *Histoire de la peinture au moyen-âge*, pag. 106, gli aprì campo ad erudite osservazioni, che egli estese ancor più nell'opera sopra citata *Histoire de la gravure*, ecc. pag. 142 e seg.

[60] Nel *Bestiario* di Vincenzo di Beauvais, il basilisco è detto animale « qui habet caudam ut coluber, residuum vero corporis ut gallus. »

[61] Ecco il novero degli animali e de' vegetabili che trovansi nominati nella Bibbia, e che diventarono base a credenze simboliche:

Il camello - il cavallo - l'asino - il mulo - l'elefante - il bue - la capra - l'agnello - il cane - il porco - il leone - il leopardo - la tigre - il lince - la pantera - l'orso - il lupo - la jena - la volpe - il gatto - il cervo - l'uro - il cignale - la scimmia - il lepre - il sorcio - la talpa - l'istrice - il cocodrillo - il camaleonte - la colomba - la tortora - la rondine - la gru - la pernice - il gallo - il pavone - la passera - l'aquila - l'alcione - l'avoltoio - il corvo - lo struzzo - il gufo - l'upupa - il pellicano - la vipera - l'aspide - il basilisco - la idra - il dragone - la ceraste - la sanguisuga - la cavalletta - la mosca - la formica - il ragno - la rana - la balena - l'ippopotamo - l'orice.

Tra i vegetabili i nomi più frequenti son questi: il cedro - la palma - il melo granato - il fico - l'olivo - l'abete - l'orno - il bosso - il cipresso - la canna - l'isopo. Tra i fiori: il giglio - la rosa - la viola.

[62] Veramente i due leoni che stanno ai fianchi della cappella Zeno a Venezia, mostrano di non aver mai portato colonna sul dorso. Ma a giudicare dallo stile della scultura, mostrano di essere lavorati in quelle età in cui, come dirò in séguito, codesti animali erano diventati un mero ornamento.

[63] Psalm. XXI, vers. 14, 22.

[64] Le grandi lotte fra il sacerdozio e l'impero cominciarono allo incirca nel 1054, prima ancora che Gregorio VII salisse alla sede pontificia, e terminarono col concordato di Worms accaduto nel 1122 fra Enrico V imperatore ed il papa Calisto II.

[65] È probabile che l'uso di questi leoni venisse tolto piuttosto

dall' India che dalle altre qui nominate regioni dell' Asia e dell' Affrica; giacchè colà vediamo nella grande pagoda di Chaiembron due leoni sostenere sul dorso le colonne, nel modo stesso che nelle chiese cristiane sopra ricordate. (Vedi Wiebeking, *Practische Burgerliche Baukunde*, etc.; Monaco, 1821, *Atlante*, tav. XI.) De' leoni così disposti veggonsi pure all'ingresso del così detto palazzo d' Indra ad Ellora, e di una delle cappelle monoliti di Mavalipouram sulla costa del Coromandel non lungi da Madras. (Vedi L. Batissier, *Histoire de l'Art monumental*, etc.; Paris, 1845, p. 5 e seg.) Mi conferma ancor più nella qui esposta opinione il vedere nell' ospizio di Tremal-Naik a Madhouréh una figura d'uomo sopportare a guisa di mensola il cornicione, e come in molte chiese cristiane dell' undecimo secolo, essere anche colà collegato al leone. Mi pare impossibile che tanta coincidenza possa essere puramente accidentale. Non sarebbe forse difficile lo indovinare come questi leoni indiani servissero di modello a quelli che in molti paesi dell' Italia e di Francia erano posti a fiancheggiare le porte delle chiese. Cosmas nella sua *Topographia cristiana*, scritta ai tempi di Giustiniano, ci racconta come trovasse numerosissimi i Cristiani nell' India, e molte città di quella contrada avessero allora e vescovi e monaci, ed un clero che manteneva viva comunicazione con Roma e con gli ecclesiastici dell' Occidente. (Vedi Montfauçon, *Collect. nov. patr.*, tomo II, lib. III, pag. 178.)

66 *Genesi*, cap. XIX, v. 9. — Anche San Bernardo mostrò considerare il leone di Giuda come difesa e sostegno al gregge di Gesù Cristo, ove dice: *Gratias magnas illi Leoni de tribu Judæ: rugire iste potest, ferire non potest. Rugiat quantum vult; tantum non fugiat ovis Christi.* Vedi in Psalmum *Qui habitat*, ser. XIII, tomo I, pag. 866.

67 Theoph. Mon., op. cit., pag. 251.

68 Pongo qui il catalogo delle opere che meglio importa consultare per ben conoscere le questioni sulla simbolica cristiana:

Sancti Dionysii Areop., *De celesti Hierarchia, Epistola IX Tito Episcopo.* — Nelle opere di questo Santo edite a Venezia nel 1755.

Sancti Isidori hispaniensis episcopi, *Opera edita per Margorinum de la Bigne*, in-fol. — Parigi, 1580.

Sancti Hildefonsi, *Liber adnotationum de ordine baptismi — De itinere deserti qua pergitur post baptismum.* — (Sono impressi nel VI volume della collezione del Baluzio, pag. 5 e 104, *Stephani Balutii, Miscellaneorum;* Parigi, 1783).

Venerabilis Hildeberti, primo Cenomanensis episcopi, deinde Turonensis archiepiscopi, *Opera edita labore et studio D. Antonio Beaugendre.* — Parigi, 1708.

M. Hugonis de S. Victore canonici reg. S. Victoris Parisiensi. — Romagi, sumptibus Joannis Bertelin, 1648.

C. Hippeau, *Le Bestiaire divin de Guillaume Clerc de Normandie trouverre du XIII siècle;* Caen, 1852.

Guillaume Durand évêque de Mende au XIII siècle, *Rational ou raisons mystiques et historiques de la liturgie catholique, traduit pour la première fois en français par Ch. Barthélemy.* — Volumi cinque in-8. Parigi, 1854.

Louisa Twina, *Symbols and of early and mediaeval christian artis.* — In-4. Londra, 1851.

Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine.* — Parigi, 1845.

Münter, *Sinnbilder und kunstvorstellungen der Alten Christen.* — Altona, 1825.

Crosnier, *Iconographie chrétienne, ou étude des sculptures, peintures* etc. *qu'on rencontre sur les monuments religieux du moyen-âge.* — Parigi e Caen, 1848.

Godard Saint-Jean, *Essai sur le symbolisme architectural des églises.* — Caen, 1847.

M. Neale et B. Webb., *Du Symbolisme dans les églises du moyen-âge*, traduit de l'Anglais. — Tours, 1847, in-8.

G. Heider. *Phisiologus, nah einer Handschrift des XI Jahrhunderts.* — Vienna, 1851.

# DEL PURISMO

## NELLA PITTURA.[1] *

—

Questa parola, che per alcuni chiude il vero principio di tutta l'arte, per altri è segnale d'indietreggiamento, di pargoleggiante ignoranza, da non molt'anni penetrò nei dominii del pennello e dello scalpello; ma appena vi pose il piède, diventò stimolo a veementi rabbie, a dispregi stizzosi fra le dissidenti parti: sicchè parve proprio che dal fondo dell'erebo fosse, sotto manto di modesta donzella, lanciata questa fatale parola, dall'orrida maestà di Plutone, il quale le avesse ingiunto di far per gli artisti le veci di Aletto, e come ad Aletto dicesse:

> « Spargi le fiamme e il tosco entro le vene
> Dei Latin, dell'Elvezio e dei Britanno;
> Movi l'ire e i tumulti, e fa tal opra
> Che tutto vada il campo alfin sossopra. »
>
> Tasso, *Gerusalemme Liberata*, canto VIII.

E v'andò veramente, ed in modo sì miserevole, che non fu più possibile condurvi in mezzo paciera la concordia;

* Vedansi le note in fine del discorso.

sicchè anche ora ch' io scrivo, le parti, ravvolte nella fitta nebbia de' frantendimenti, menano scapigliata la pugna. Noi però, che siam gente di pace, lasceremo che i guerreggianti si menino fra loro fendenti a dritta e a sinistra; e verremo invece, quieti quieti, a far un po' di biografia di questo innocente perseguitato a cui non mancarono, nè mancano gli Erodi che ne minacciano lo sterminio.

All' anime che sulla terra, più che le grandezze dell' uomo, cercano i palpiti dell' affetto, dovette essere commovente spettacolo, sul cominciare del presente secolo, vedere fra le moli auguste che il Vangelo piantò sulla abbattuta Roma dei Cesari, aggirarsi un drappello di giovanetti tedeschi, poveri sin quasi all' indigenza. E là fra le primitive basiliche ove il cristiano avea deposto, nei secoli della fede, lagrime e gioie, pensieri e speranze terrene, que' miti errabondi andar rintracciando le tradizioni dell' arte arcaica, a fine di rinnovare la corrotta arte discesa dai Caracci, che allora faceva il giro del mondo come le devastazioni napoleoniche. I barbassori dello *statu quo* ridevano in veder camminare estatici per Roma i poveri pellegrini stranieri, che dopo aver religiosamente raccolto il puro effluvio della dimenticata arte cristiana, riparavano in un abbandonato convento a cibarsi quasi come gli anacoreti, e a porsi reciprocamente in attitudine, perchè non avevano di che pagare il modello. Vedendoli colle zazzere ondeggianti sulle spalle alla tedesca, li chiamavano per derisione i *Nazareni*. Ma dappresso a questi derisi, altri giovani, pochi anni dopo, si ponevano, e questi italiani; i quali non badando al gridio dei loro compagni, che li proclamavano perduti senza speranza, non badando al *Canovismo* che allora accendea d' entu-

siasmo tutte le menti, si faceano con que' poveri Nazareni a meditare sulle caste ed espressive opere del trecento e del quattrocento nostro, per rintracciarvi quelle regole insigni da cui erano usciti i grandi del cinquecento, e il sommo fra tutti, l'Urbinate. — Chi avrebbe mai detto ai venerandi barbassori dello *statu quo* che in quei giovanetti scherniti fosse tanto avvenire dell' arte? e che dopo pochi anni il mondo dovesse salutarli fra i migliori suoi artisti? Erano infatti Vogel, Cornelius, Schadow, Enrico Hess, Veit, Steinle, e quell' Angelico de' nostri dì, pensatore profondo, compositore sapiente, Federico Owerbeck. Erano Tommaso Minardi, e quel genio infaticabilmente energico di Pietro Tenerani, luce prima, non forse della italiana soltanto, ma di tutta la scultura presente.

Allorchè questi valorosi, rotto l'alto sonno del secolo, provarono colla castigatezza dell' opere, quanto savia fosse la via dagli altri negletta, e che essi aveano scelta come la migliore, si accostò loro un ingegno potente, il quale alle molte e svariate dottrine letterarie, univa sentimento eccelso per l'arte; e questi coll' occhio d'aquila riconoscendo la bellezza del cammino da quei valenti percorso, lo calcò egli stesso e si fece delle dottrine loro il banditore e il sostegno, con quella parola calda, sapiente, efficace che egli educò agli studi più svariati e difficili.

Quest' uomo di cui onoro il versatile intelletto, invidio il sapere vastissimo, venero la sincera modestia, l' amicizia benevola tengo fra le cose più caramente dilette, è Antonio Bianchini; Antonio Bianchini che serra nella vigorosa memoria erudizione varia, profonda, sicura, e quasi per sopra giunta di tanta dottrina, disegna, e più dipinge

da valentissimo artista. Ebbene, il mio Bianchini, vedendo, or son più che venti anni, la lingua armoniosa del *sì* mondarsi della lebbra infranciosata che la mantenea in corruzione, e le lettere d'Italia appurarsi collo studio tornato a vita degli scrittori del trecento, a diritto chiamati *puri*; avvisò di dar nome di *Puristi* a que' pittori e statuari, tanto italiani quanto stranieri, i quali avean formato o andavano formando lo stile sui casti dipinti di Giotto, dell'Angelico e dei più corretti quattrocentisti, volendo quelli norma a riprodurre nel vero, non la forma inerte della materia, ma la vita, lo spirito, il sentimento.[2]

Da quell'epoca, ora a dileggio, ora ad onoranza, le voci *Puristi* e *Purismo* entrarono nel dizionario dell'arte, ma non per significare un'idea nettamente precisa come quella che erasi formata nella mente sagace del mio Bianchini, ma un'accozzaglia di concetti contradittorii o falsi, i quali trassero in errore le moltitudini, e, quel ch'è peggio, artisti non pochi. Gli adoratori del macchinoso, dell'eroico, della mitologia; i veneratori dei Caracci e della ciccia berninesca, i Seidi della scuola grecomana, parteggiatori del sistema di David e compagnia, accusarono strambamente i seguaci del purismo delle colpe che or verrò noverando, per combatterle, siccome io spero, con buone ragioni.

Una fra le strambe, se non la più sgangherata di queste accuse, fu quella che i puristi intendessero *a ricopiar la natura miseramente e continuamente con ogni difetto.* Ma chi ripeteva questo detto, proprio non avea visto nessun'opera di purista, e neppure s'era abbattuto a ragionare d'arte con qualche seguace di quella scuola; perchè se v'ha cosa che metta ai puristi ribrezzo, è ap-

punto quel minuto ricopiare dal vero, venuto in moda ai di nostri, che sovente porta la grande arte storica e la religiosa alle minuzie individuali del ritratto, o a quelle scorrezioni che nel vero si incontrano di frequente, e che mettono tanto disgusto delle opere del pennello e dello scalpello, quanto appunto ne ingenerano nel naturale. Men lontano dal giusto sarebbe andato chi avesse invece proferito il contrario, apponendo ai puristi, di amar troppo l'*ideale*, e per questo di abbandonare le vie del vero. Imperocchè bramando essi sempre di salire alle altezze dell'*idea*, doveano necessariamente trascurare nel vero tutto quello che impediva di toccare a tale culmine, e per conseguenza i difetti della natura, i quali non essendo in sostanza che accidenti, e non già la rappresentazione dell' uomo come volle il Creatore che uscisse dalle sue mani, valgono, rappresentati in pittura, a preoccupare la mente dell'osservatore, la quale il purista vorrebbe intenta soltanto a leggere nei prodotti dell'arte sentimenti e pensieri, e non già misere abilità di mano, intese ad imitare l'uomo come fosse un cavolfiore od una cipolla.

Ma finalmente questi accusatori eran pochi; molti più invece apponevano al purismo di volere che *la pittura tornasse a bamboleggiare con Cimabue e con Giotto, e che da que' pittori del trecento, e da quelli soli, s' imparasse a disegnare e a dipingere*. Anche qui c' era più il veleno della pensata esagerazione, che non il candore della buona fede; perchè se i puristi dicevano utilissimo lo studio di quei pittori arcaici per la casta semplicità che può da quelli apprendersi, non sognarono però mai d'affermare che nell'opere di quegli artisti si potesse attignere la correzione

necessaria ai lavori di pennello, e che il lor disegno ed il lor colore fossero degni di fedele imitazione. Bensì dicevano invece i puristi, che la tanta naturalezza nelle figure dei trecentisti, la schietta simmetria delle lor pieghe, la parsimonia delle linee loro, potevano farsi via più sicura e più pronta per intendere il moto e la semplicità del naturale. I fatti poi comprovavano questi detti, perchè nessuno dei buoni puristi s'era mai immaginato di colorare tavola o tela o muro, sullo stile secco ed incompiuto di Giotto, e con quelle, giuste sì nell'insieme, ma pur non ben disegnate estremità. Tutti invece avcano cercato con diligenza il vero, ma non ne' suoi accidenti più minuti e più estranei all' *idea*, sì bene in quella perfetta rispondenza delle parti al tipo ed al concetto, che dovea essere rappresentato. Tanto era falso che i puristi riconoscessero, nelle sole opere arcaiche, la facoltà di estrinsecare i pensamenti, e intendessero che su quello stile dovesse la pittura mantenersi, che lodavano sommamente la *Pietà di Guido* nella pinacoteca bolognese, dipinto sublime per espressione, e il *Cristo della Moneta* dell'immortal Cadorino a Dresda, ultimo confine dell'eccelsa idea, effigiata da forma inimitabilmente vera.

V' erano sì alcuni frantenditori del *purismo*, che, sotto manto di mostrarsi puri, cadevano nelle secchezze e nelle scorrezioni di Cimabue; ma quelli nonchè *puristi*, o *macchinisti*, o *naturalisti*, non erano neppur pittori, sì bene imbrattatele, inetti a far bene, qualunque stile o sistema avessero seguito. Da costoro dunque non doveasi prendere argomento ad accusa, come nessuno dovrebbe dire pessimo il genere de' romanzi storici, perchè centinaia di scrittorucoli venuti su dopo Walter Scott e Manzoni, ammorba-

rono la repubblica letteraria con romanzacci buoni solo per divertire i servitori nelle anticamere.

Altri nemici del purismo veniano innanzi colla lancia in resta contro i seguaci suoi, imputando loro *d' aver in odio gli artificii dell' ombreggiare, e tutto ciò che si comprende sotto nome di massa e di chiaroscuro.* Ed era vero, se per *massa* doveano intendersi quelle larghe macchie di chiaro e di ombre con cui e il Benvenuti e il Cammuccini, e tant' altri minori, preparavano nei dipinti loro il partito luminoso ed oscuro, senza curarsi di ricavare dal vero gli effetti, e piacendosi anzi di falseggiarli con certi modi briosi che allettassero il riguardante. Ma non era più vero, se voleasi intendere che i puristi fossero disprezzatori del giusto digradar della luce, e della varia scala di questa e delle ombre; imperocchè i veri e buoni puristi ad altro non mirando, come dimostrerò, se non a rappresentare giusta la verità così rispetto all' idea come rispetto alla forma, non sarebbero riusciti a lode in questa ultima parte, senza una sicura scienza del chiaroscuro.

Più feroci ancora degli ora citati comparvero sulla scena quegli oppugnatori dei puristi che li incolparono di *biasimare non pure Correggio e Michelangelo, ma, dalla Disputa in poi, tutte le pitture di Raffaello.* In questa accusa almeno, se c' era esagerazione, non mancava un certo fondo di verità; perchè se i puristi non erano mai stati così stolti da buttar disprezzo sui meriti sommi dell' Allegri e del Buonarroti e sugli ultimi lavori del Sanzio, ed anzi molto li veneravano, non li tenevano però in quella cieca stima che ad essi prodigavano i mille turiboli della fama. Ed aveano ragione; imperocchè, se parliamo del Correggio, egli fu sì

un chiaroscuratore senza pari, ma nella scelta delle forme si mantenne sempre lezioso, satirino, lontano dalle nobili semplicità del vero; e nei volti diede nelle smorfie più svenevoli. Nell'insieme delle figure non cercò spesso nè bellezza di proporzioni, nè castigatezza di linee; il contorno perdette sovente sotto le sfumature dell'industre pennello, le pieghe fece servir di mezzo a trovare stupendi toni e tinte armoniose nei chiari, masse trasparenti negli scuri; non badando però mai a disporle nè vere, nè verosimili. Da queste colpe, compensate in parte da inimitabili attrattive di colore e di chiaroscuro, ne venne che nei suoi Parmigiani, e ne' vicini, i Lombardi, i Modenesi e i Bolognesi, si ingenerasse fervidissimo il desiderio di imitarlo; e così passo passo queste tre scuole, mal sapendo emulare i meriti del maestro in ciò che avea di lodevole, ne seguitassero invece i difetti (come è costume sempre degli imitatori), e per tal via guidassero l'arte alle corruttele dei Fontana, dei Tiarini, e dei decoratori Procaccini.

Che se, rispetto al Correggio, aveano i puristi ragione di vietarne ai giovani lo studio, più queste ragioni l'aveano in quanto al Buonarroti, perchè egli, sebbene, come dice in un suo bel discorso il Minardi, « nel maneggiar la materia e ridurla a' suoi concetti, sembri un Dio che comandi, » pure coll'anima sua fortissima, e fin nell'arte sitibonda d'indipendenza, volle suscitare la maraviglia dei già troppo corrotti suoi contemporanei, più col tragrande che col vero, più colla esagerazione che non colla temperanza. Egli spezzò quindi il primo la severa arte del quattrocento, egli pose in trono la convenzione, e la inoculò negli artisti così, che lo schifoso miasma, non più coperto

dall' immenso ingegno di lui, al par della fiera di Dante, appuzzò tutto il mondo.

Egli poi non solo pei puristi, ma per quanti hanno fior di senno nell' arte, ha un' altra colpa grave che lo fa tenere sommamente pericoloso per chi si ponesse a studiarlo. Michelangelo fu il padre e più ancora l' educatore dello *schizzo*. Del quale schizzo seguitando la storia, è curioso l' osservare, com' esso non fosse mai tanto in fiore quanto allora che la pittura e la scultura cominciarono a decadere. Nell' avventurosa età in cui risorse l' arte italiana, i pittori ignoravano affatto un tale mestiere : essi non sapevano se non copiare diligentemente la verità ; e quando, innanzi di porsi a colorire sulla tela, affidavano alla carta il pensiero di tutta l' opera, in quel pensiero non metteano lenocinii di segno, non gettavano giù con quella accurata negligenza, con quella mal simulata ambizione di franchezza, che domanda un applauso. Lo schizzo allora era non altro che ingenua rivelazione del concetto chiuso nell' animo, fatta solo per uso dell' artista, non per conseguimento di lode volgare. Il solo magistero che in que' fogli sia dato d' intravedere, è una mano avvezza a meditare sempre sulla verità. Tali sono gli schizzi dei quattrocentisti, tali anche quelli di Raffaello, che pur nel disegno era il gagliardo che tutti sappiamo. Di ciò può aversi limpida prova, raffrontando i disegni originali del Sanzio, del Vinci e di alcuni dei loro predecessori con quelli di Michelangelo. Da un simile raccostamento apparirà chiaro come quell' ingegno colossale cangiasse, d' un tocco della sua magica verga, la sorte e la destinazione dello schizzo. Valente com' era in quel suo sfoggio d' anatomia, che al par d' ogni

lusso dei ricchi, cadea nella smodatezza, fu il primo a trattar lo schizzo come un'arte tutta particolare e per nulla subordinata all'altre leggi della pittura. Egli, colla folgore del suo genio, più fatale alla castigatezza che non la favolosa di Giove alla madre di Bacco, avea saputo e potuto acquistare una grande perizia di segno in ogni parte, in ogni muscolo del corpo umano, sopra ogni linea improntando il fuoco, l'impeto e la energia d'una mano che misura dalla scienza preacquistata, la sicurezza. Che ne avvenne da sì fatale ed attraente esempio? Ne avvenne che discepoli e seguaci e popolo, tutti insomma, idolatrassero le sublimi creazioni che quel grande saettava, dirò così, affrettatamente sulla carta, e qualche volta anche sul marmo e sulle muraglie. Da quell'epoca troppi si credettero ingegni colossali al pari di lui, scaraventando improvvisati, com'egli faceva, nudi e composizioni. Tutti vollero schizzare alla foggia del Buonarroti; ma non tutti, anzi forse nessuno, possedeva il suo sapere. Egli poteva, d'un segno convenzionale, rammentare gli effetti della verità che avea tante e tante volte consultata; ma gli altri, non soccorsi da tanti studi, non sostenuti da un intelletto gigante, erano forzati ad imitare non altro che le sue convenzioni. Eccoli quindi esagerare anche negli schizzi, e farne uscire una riunione, una mescolanza di forme gradevoli perchè avvivate da certo marchio di prontezza e celerità, ma altrettanto lontane dal vero. Da quel momento non fu più smesso il vezzo funesto dello schizzare; e se nel turbinoso delirar del secento, gli schizzi si vestirono di fangoso baroccume, e'non si fecero meglio la interpretazione del vero ai nostri giorni, in cui, ammantandosi di certa

veste eroica, accattata alle statue antiche e alle avare linee del Flaxmann, diventarono via alle grandiose ma pur false figure del Pinelli, del Cades, del Bossi e di qualche vivente, che quantunque pensatore profondo, uccise sotto la seduttrice calligrafia dello schizzo, la potenza di un genio vastissimo.

Veduto dai così detti *puristi*, o a meglio dire dagli artisti che aveano un po' di sale in testa, come da Michelangelo ne fosse uscito tanto danno, non vollero mai pigliarlo a canone dei loro studi, ma non per questo ne disprezzarono l'ingegno. Si bene ne piansero la dannosa grandezza, quando s'accorsero che il fascino venuto nel pubblico ai tempi di lui, per lo sfolgoreggiante ingegno suo, sedusse pure la bella e mite anima dell'Urbinate; il quale abbandonando le caste linee perugínesche, e quella grazia pudica di che avea infiorato le tavole e le pareti di Firenze, di Perugia, di Roma, volle anch'egli tentare il vasto, il macchinoso, il grandioso, e si condusse sull'orme del suo emulo fortunato. Quindi è che nell'Isaia di Sant'Agostino a Roma, nell'Incendio di Borgo, nelle Sibille alla Pace, e più forse nella Trasfigurazione, tuttochè insigne altezza toccasse e nel concetto e nella dottrina della forma, pure si mostrò troppo spesso, non dirò esagerato, ma non contenuto, quanto era apparso nelle opere della prima e della media sua vita, e sopra tutto nella Disputa del Sacramento.

Tutto questo ben conoscendo i puristi, li decise a non prendere le ultime opere di Raffaello a regola dei loro studi, sebbene non cessassero mai di lodarne la scienza profonda.

Un'ultima accusa portata più sul campo dei fatti che

non su quello delle idee, venne a colpire i poveri puristi; ma per fortuna ell' è così lontana dal vero, che giova colla stessa sua evidenza d'errore a provare, o la mala fede, o la cecità degli avversari. Fu detto dunque e anche stampato, che *il Purismo nè comprende nè può comprendere gli elementi universi del bello pittorico; perchè il Purismo non è che la imitazione dello stile dei trecentisti, il quale è scemo di molte qualità, perchè la pittura era, nel loro tempo, sul nascere e nello ingiovanire.*

Nulla è più falso di questa specie di bizzarra definizione del Purismo, giacchè non v'ha opera di buon purista la quale si manifesti imitazione di nessuno dei trecentisti e neppure dei quattrocentisti. Vi saranno sì qua e colà lontane reminiscenze, non delle figure ma della naturalezza giottesca, ovver di quella dell' Angelico; ma la forma è sempre fedelmente improntata sul vero, il chiaroscuro è studiato sulle norme del naturale, la prospettiva è seguita con iscrupolosa esattezza. — Mi dicano di grazia questi singolari definitori del Purismo: sono forse simili alle figure de' trecentisti quelle stupende dei Profeti e dei Patriarchi che Hess dipinse nella cappella di tutti i Santi a Monaco? Arieggiano forse alle secchezze del trecento, le sovrane composizioni di lui entro alla Basilica di San Bonifacio nella stessa città? Sono forse intrecentiti gli angeli di Cologna usciti dall' inspirato pennello di Steinle? Hanno le imperizie del pur grande trecento le opere di Owerbeck, l' antesignano della puristica scuola? Manifestano forse le timidezze di quel secolo, designato come ancor fanciullo nella forma, i dipinti del valente Consoni, quelli del De Sanctis e del Gavardini, e le madonne del

Minardi, e le agili figure di quel gentile ingegno di Luigi Mussini? Che se vorremo per un momento sull' arte sorella portar lo sguardo, hanno forse indizio di trecentistica aridità, e il san Benedetto, e la deposizione della Croce di quell' insigne colosso dell' odierna statuaria Pietro Tenerani? Che se taluno non chiamato da natura ad opere di pennello, e frantendendo gl' insegnamenti buoni, ci regalò maldigesti raccozzamenti di Giotto e dell' Angelico, credendo farla da purista, ripeto, questa non è colpa della scuola e delle sue massime, ma dell' abuso delle medesime, o meglio delle brevi menti che si immaginarono di seguitarle senza conoscerle, e, quel ch'è peggio, senza aver la potenza di intenderle.

Ora che ho tentato, come meglio seppi, di purgare i puristi dalle colpe che lor vengono apposte, è tempo ch' io procuri di mettere in aperto le dottrine loro e le ragioni per cui essi le tengono come le sole opportune a formare dotto e grande l' artista. Prima per altro d' entrare nel difficile passo, è forza che, ad esser chiaro, io dimostri in quale maniera i seguaci del Purismo si definiscano l' arte, o a meglio dire, quale pensino sia il principale suo scopo. So bene che se a questo punto m' ascoltassero, i così detti mecenati, gli amatori, e i saputi da caffè, riderebbero, dicendomi: *Eh! sta a vedere che l'arte per questa nuova setta di puristi o meglio di puritani, non deve andar più definita come da secoli se la definirono i buon gustai, un mezzo cioè di imitar la natura quanto si può meglio, e così portar diletto agli occhi!* A ciò rispondo arditamente che, tanto nei secoli in cui l' arte fu grande, quanto adesso, ella non ebbe mai scopo tanto meschino,

poichè se questo fosse veramente il fine suo, ne verrebbe di conseguenza ch' ella diventasse nel consorzio civile poco meno che inutile, o almeno pochissimo dilettevole, sendochè non so di quale vantaggio possa tornare che una tela imiti perfettamente in tutte le sue minuzie qualsiasi oggetto del vero, nè qual diletto, oltre il sensuale, possa venirne dall' esatta imitazione, per esempio, delle carni di una schiava del Serraglio. E d' altra parte, se imitare scrupolosamente il vero materiale fosse lo scopo dell' arte, chi l' avrebbe meglio raggiunto dei volgarissimi Fiamminghi, i quali seppero coll' industre pennello riprodurre sin le più minime rughe del volto? A petto d' essi Raffaello medesimo sarebbe un imbrattatele, giacchè le sue figure poste a riscontro con quelle di Teniers e di Van-Ostade, si mostrano, rispetto alle apparenze esterne del naturale, infinitamente men vere.

No, l' arte sin da quando, sciolta dal giogo dei Bisantini, corse il mirabile cammino chiuso dal giungere di Michelangelo, non volle se non rappresentare un' idea o legata al più sublime dei sentimenti, il religioso, o catenata a quanto v' è di più spirituale nell' uomo, l' affetto e il nobile sentire, coi mezzi tolti dalla verità, e valevoli ad esprimere i primi od il secondo compiutamente. Io devo figurare, per esempio (dice a sè stesso l' artista valente), un Angelo che scende dal cielo: non posso di certo pigliarlo dal vero, perchè uomini che volano non ce ne sono, e perchè quella divinità di forme che avrebbero gli Angeli, se portassero sembianze d' uomo, la natura non dà. Che fo io dunque? tento di foggiare una figura di giovanetto, che pur essendo bellissima di proporzioni e di

lineamenti, m' adombri un ente celeste che si libra nell' aria. E perchè nulla dell' umana caducità vi si intraveda, schivo di imprimergli quegli accidenti dell' individuo che costituiscono il ritratto, e quegli altri de' panni che mostrano l' artificio della mano ad accomodarli, ovvero le casuali ammaccature che danno le vesti portate dall' uomo; e così tento farne uscire l' eterna adolescenza che brilla sui messi celesti dipinti dall' Angelico, in cui pare che fanciullezza mai fosse, nè sopravverrà mai vecchiaia; in cui le grazie dell' amore sembrano commiste alla innocenza e alla santità. Del pari (prosegue l' artista valente), se son chiamato a rappresentare una madre lagrimante sul suo morto bambino, io non prendo una donna qualunque a modello, e la accomodo in atto di piangente, per copiarla sul quadro com' ella sta; ma guardatane sul vero la forma, cerco colla osservazione, col sentimento e colla memoria nutrita da lunghi studi, quei tratti che mostrano il dolor vivo di chi ha perduto quanto avea di più caro; e quando son giunto a trasfonderli nel mio quadro, mi guardo bene di usare accessorii che possano distrarre il riguardante dalla compassione che deve suscitargli nell' animo quella poveretta. Ecco raggiunta in tal modo giusta l' idea, senza che per ciò sia nè incompiuta, nè scorretta la forma. Questo sì però è necessario, che tale forma non porti nessuno di quegli accidenti, i quali possano ingenerare idee secondarie, o valgano a distrarre dalla principale; nè si mostri incompiuta in guisa da essere manchevole di quelle circostanze che giovano a chiarir meglio l' idea.[3]

Queste, e non altre furono e sono le dottrine estetiche

dei puristi; e, se non erro, le non mi paiono nè così nuove, nè così strane, che debbano venire stimmatizzate come imperdonabili errori di menti nebulose. Se gli avversari per caso le dispettassero, considerandole come avvizzite dottrine de' secchi trecentisti e dei timidi quattrocentisti, ben sappiamo come fossero invece pur quelle di Leonardo, del Francia, di Raffaello nell' opere sue più corrette: tre pittori a cui nessuno degli odierni nemici del Purismo avvisò di dare il nome di *puristi*.

Ma per la nuova scuola il difficile non era altrimenti di veder giusto lo scopo dell' arte; il difficile stava nel rinvenire i mezzi educativi e tecnici per raggiungerlo. Imperocchè gli statuari ed i pittori che andavano da per tutto operando, quando ella surse, si mostravano troppo lontani e dalla perfezione degli antichi e dal notato fine dell' arte, per lasciare ai novelli ristoratori di questa la speranza di poter fare qualche cosa di buono, seguitando le strade allora battute.

Da una parte, i puristi si vedeano circondati dai barocchi seguaci del più scompigliato scenografo che avesse la pittura storica mai, Pompeo Battoni, uomo d'agile ingegno, ma guasto dalle pompose gonfiezze del Berrettini e del Maratta. Dall' altra scorgeano superstiti, i gelidi adoratori del Mengs che paganizzavano l' arte di mitologia, tutto copiando meschinamente dall' antico, bello o brutto, poco importava; basta che fosse antico. Erede in parte di questo sistema, o piuttosto perfezionatore (se può usarsi la parola *perfezione* quando si tratta solo di errori), signoreggiava sul maggior numero de' pennelli il francese David; David che respirava statue, David il repubblicano

che volea vestire la pittura alla greca, e mettea il berretto da granatiere all'Apollo Saurotono, e il casco dei veliti sulla testa dell' Ercole Farnese; David che cogli atteggiamenti teatrali e colla mimica furibonda, trasportava le ridevoli esagerazioni del ballo eroico nelle gigantesche imprese del *Piccolo Caporale*. La spolpata secchezza del suo idealismo ingrechito, invase le menti di molti giovani italiani che gli furono allievi, finch' egli dimorò a Roma; sicchè dopo la partenza di lui si fecero i continuatori del suo sistema congelatore. Camuccini e Benvenuti, fra gli altri, tennero il campo, rimpastando il freddo ma dotto stile del maestro con quanto ci avea di men buono nel macchinoso di Michelangelo, e con quanto potea esserci di meno imitabile in Raffaello.

A fianco di questi, proclamati ancora valenti, venivano gli scultori della grazia e dell' ideale classico, capitanati dal colosso dell' epoca il Canova, che fu sì ingegno prodigioso pei tempi suoi, giacchè seppe levar l' arte dai delirii bernineschi, ma che nulla ebbe del greco stile, come i molti lodatori voleano, nè la correzione, nè la semplicità, nè la nobiltà; e che spesso col lezioso, col carnoso, col molle, cadde nel falso e nello svenevole, sì rispetto alla forma come rispetto all' idea. Uomo per altro che meritò anche dai puristi venerazione ed amore, e perchè l' animo avea buonissimo, e perchè coll' ingegno gagliardo avea visto l' errore dei tempi ed il suo; ma la funesta educazione gl' impediva di correggerlo. Sicchè egli discese nella tomba giustamente lagrimato, dicendo, che non dalla imitazione di Raffaello doveano aspettarsi grandi artisti, ma dall' osservare Giotto e i Bellini; perchè da Giotto ci

eran venuti il Perugino ed il Sanzio; dai Bellini, Tiziano; mentre che dai seguitatori dell'Urbinate e del Cadorino, originavasi la corruttela dell'arte.

Tutte queste scuole che viveano contemporanee al sorgere del Purismo, mostrarono a' tuttavia oscuri seguaci di questo, come l'arte fosse miseramente caduta in basso, nè promettesse rialzarsi finchè si seguitassero le norme che da quelle scuole teneansi opportune per educare l'artista. Ora, fra queste norme, i puristi novelli ne osservarono tre immancabilmente obbedite da tutte le nominate scuole. Consistevano esse, nello studio dell'antico, in quello della natura che voleasi corretta colle forme delle statue allora chiamate greche dell'epoca aurea, l'Apollo, il Laocoonte, il Meleagro, il Mercurio ec., e finalmente nella continua imitazione di Raffaello e spesso di Michelangelo. Vedendo come, in onta di tanto sudato affaticarsi sui grandi esemplari e sul vero, l'arte volgesse in peggio sempre, i puristi ne trassero illazione che in così fatto mescolamento di studi, ci fosse errore fondamentale di istituzione. E siccome anch'essi teneano che Raffaello dovesse riputarsi l'artista che ebbe maggiori e migliori pregi degli altri, e che più di ogni altro s'accostò alla eccellenza, così si fecero ad esaminare com'egli avesse raggiunta codesta altezza, e del pari come fossero saliti tanto alto, in altri più speciali rami dell'arte, e Leonardo e Tiziano. Diligentemente rintracciando la prima educazione di que' sommi, e nella storia dell'arte, e nei disegni originali che essi aveano lasciati, e nella graduata scala de' progredimenti che era dato ravvisare nelle opere da essi condotte, s'accorsero, come coloro avessero, innanzi tutto, studiato i buoni

maestri del trecento, poi avessero seguito le caste e purgate maniere dei loro precettori tutti quattrocentisti. Indi, afforzati da quelle massime, meditassero sulla natura senza farsi imitatori che di sè stessi. Conobbero dunque i puristi che per camminare sulla carriera dei Leonardi, dei Tiziani e dei Raffaelli, bisognava far la strada inversa da quella fin allora battuta dai successori di quegli artisti, vale a dire, rimontare alle fonti da cui essi attinsero, e non già farsene gli imitatori; imperocchè, come ben disse Leonardo, « *un pittore non dee mai imitare la maniera di un altro, perchè sarà detto nipote, e non figlio della natura.* »

Rafforzati da queste convinzioni, i Puristi si posero quindi a considerare le migliori opere del trecento; e se in esse videro che la pittura era in sul nascere in quanto a forma e ad esecuzione, s'accorsero del pari ch'ella era giunta a grandissimo segno rispetto ad invenzione e a composizione, perchè evidenti apparivano i concetti, vere le movenze, espressivi i volti, saviamente gettate le pieghe, e che ogni cosa era poi resa con quella parsimonia di linea che fa più comprensibili le rappresentazioni.

Imparato ciò che v'era di buono nei trecentisti, tentarono, questi novatori, d'affinarsi nei quattrocentisti, che nel disegno, e soventi volte nel colore e nel chiaroscuro, aveano portata l'arte molto innanzi verso la verità. Sapendo come il ben disegnare consista nel concepire distintamente la forma de' corpi, a fine di delinearla secondo la positura del riguardante e quindi secondo le leggi della prospettiva, s'avvidero come in Masaccio, nel Perugino, nel Mantegna e in fine in tutti quei quattrocen-

tisti ch' erano stati guida al Sanzio, ci fossero queste supreme qualità. Da que' maestri impararono quindi ad usarle; e perciò, quando si affrontarono col vero, lo sottoposero alle ragioni prospettiche, tanto nella forma disegnata, quanto nella distribuzione dell' ombre e dei lumi. Esaminando per conseguente gli studi originali di que' castigati pittori, e quelli pur anche del Sanzio immortale, che ne fu quasi l' allievo prediletto, li scorsero condotti su ben altri sistemi che non eran quelli operati modernamente; vale a dire delineati in piccolo con grande semplicità di linee e con giusta distribuzione di ombre, senza giuochi di industre matita, e senza gli ambiziosi magisteri del tratteggiare. Del primo di tali fatti intravidero tosto la ragione, quando considerarono che per aver l' insieme del vero prontamente (perchè lo insieme giusto è parte essenziale del moto e della vita nelle figure), è necessario poterlo foggiare di tale grandezza, che non solo rapidamente possa delinearsi, ma che si conformi a quelle dimensioni della immagine prospettica, come essa descrivesi sul taglio del cono visuale, al punto in cui l' artista disegna. Senza questo, è necessario ch' egli sposti il punto della veduta almen due volte per uno stesso insieme, e quindi che gli venga assolutamente impedito di tutto abbracciarlo coll' occhio, e perciò di giudicar bene la rispondenza dell' immagine colla cosa rappresentata.[1]

I puristi, pigliando sempre a guida dei loro studi i meglio fra i predecessori di Raffaello, s' addentrarono poi passo passo in quelle sapienti tecniche da cui era venuta tanta finitezza di esecuzione e tanta trasparenza di vigoroso colore; e s' accorsero come queste tecniche

fossero le cento miglia lontane dalle moderne; nè oscurassero i dipinti in tavola od in tela col colore usato a corpo, o inaridissero i freschi col magro tratteggiar del pennello. Quindi tornarono in luce il dimenticato sistema delle velature, da cui solo può venir trasparenza e lucidità ai dipinti, e ritentarono per le muraglie l'encausto, e migliorarono i metodi del fresco.

Con queste ed altre tali norme, che lungo sarebbe qui tutte annoverare, procedendo i Puristi, giunsero in breve ad accostarsi alla via di Raffaello, ben più che fatto non avessero sin a quell'istante gli avversari loro, con tanto affaticamento di studi sull'opere di quel grande.

Da tale sistema, fondato tutto sulla scienza, e non sopra un contradittorio empirismo, ne vennero i bei dipinti che v'ho già citati, e tanti e tanti altri lavori di giovani che adesso onorano l'arte davvero.

Condotto così il Purismo alla matematica sicurezza della scienza, ecco come quelli che lo professano imprendono ad educare gli allievi loro. — Cominciano prima a por dinanzi a questi allievi le figure geometriche piane e solide, perchè s'avvezzino a comprendere la geometria della forma, il valore e la relazione degli angoli coi lati, e quindi afferrino, per tal via, negli esemplari che dovranno copiare in progresso, la loro figura elementare. Tutti questi delineamenti geometrici vogliono poi che dagli alunni sieno tracciati senza aiuto di seste o di righe, affinchè l'occhio si acconci alla misura, e la mano s'avvezzi a segnare con sicurezza le linee più difficili, quali sono la retta o l'altra costituente una curva continua determinante una forma regolare.[5] Fatto ciò, inculcano a questi allievi di copiare, non

dalle cattive stampe dello studio detto di Morghen, in cui è calunniato l'antico, anche nelle opere sue men belle, ma invece da lucidi di castigati dipinti tratti dal purgato quattrocento, ovvero dai disegni originali di que' buoni pittori antichi. Allorquando questi istitutori puristici sono accertati che l'alunno è in grado di poter intendere i solidi in ciò che riguarda la forza e la distribuzione del chiaroscuro, tornano a mostrargli le figure geometriche, ma gli ordinano di ombrarle, affinchè veda come giuochi la luce sulle forme decise e semplici, che sono le più facili a venir comprese dalla mente e dall'occhio. Quindi gli insegnano come il raggio diretto, allorchè si posa pieno sopra una data superficie, formi la massa di luce; il raggio obliquo invece, radente questa medesima superficie, costituisca la mezza tinta; e la privazione totale de' raggi luminosi, l'ombra. Ma il lato dei corpi che è scemo di luce, protende anch'esso un'ombra sul terreno, ricevendo poi diminuzione d'oscurità dai riflessi dei corpi vicini o da quelli su cui riposa. Ecco quindi come da questi semplici effetti, il purista dimostri ai suoi discepoli le ragioni e la intensità dell'ombra portata e dell'ombra portante, la gradazione de' riflessi, le penombre prodotte dall'incrociamento delle luci, i limiti dello sbattimento; e perciò svolga coi mezzi i più semplici quella teoria del chiaroscuro, che a molti sembra ancora un mistero eleusino.

Allorquando la mente dello scolare s'è fatta padrona del processo del chiaroscuro, il maestro gliene manifesta le applicazioni prendendo ad esemplari plastiche gettate sull'antico, che vuol disegnate in prima a gran piani, perchè l'allievo le svolga come un aggregato delle forme geo-

metriche elementari, e quindi vi scorga decisi i piani e il vario percuotere della luce.

Ma intanto che lo educa paziente a questi esercizi, gli va svolgendo le regole della prospettiva, in cui tutta la scienza dell'arte si chiude; e quando l'ha portato al grado di porre giusto, secondo un dato punto di veduta e di distanza, un cubo sospeso fuor d'angolo (faccenda che molti dicono facile, ma che pochi sanno eseguire bene), lo conduce ad applicare le regole della prospettiva a quella sua testa squadrata, ponendola prima in pianta, poi in profilo geometrico, perchè dall'una e dall'altro ne cavi, colla intersecazione delle linee, le apparenze prospettiche.

Preparato così il terreno, affinchè l'allievo s'impadronisca della prospettiva del corpo umano, non gli fa copiare nè Niobi, nè Laocoonti, nè busti canoviani; non i primi, perchè troppo ricchi di ideale e di convenzioni per somigliare al vero; non i secondi, screziati come sono spesso di leziosaggini che del vero falsano la purezza; ma invece gli pone ad esemplare teste tolte dal naturale o da buone sculture dell'aureo quattrocento, e gambe poi, e braccia e mani, tutte gettate sul vero, senza mai condurlo dinanzi alle statue antiche anche belle, perchè è illogico che colui il quale deve farsi il riproduttore esatto della verità, impari, come dicono certuni, a correggerla da opere stupende sì, ma fatte necessariamente convenzionali, perchè destinate a decorare vastissimi monumenti, in cui le imitazioni fedeli del vero darebbero nel piccolo e nel minuto. Lo studio dei grandi esemplari veramente greci è eccellente anch'esso, sì; anzi è studio indispensabile; ma quando l'allievo è già fatto artista e può intendere le ra-

gioni di quel sublime grandioso in cui i Greci furono inimitabili.

Venuto poi il momento di passare alla verità viva, il maestro insinua a codesto suo allievo di prepararvisi sui pittori del trecento e del quattrocento italiano, nei quali, se non è sempre tutta la perfezione della forma, v'è però sempre l'ingenua semplicità del vero, e grandissima parsimonia di linee. — Cosiffatto studio preliminare facilita grandemente la intelligenza del naturale, e perciò gli allievi posti dopo dinanzi al nudo o a partiti di panni, li ricopiano con fedele castigatezza e con giusta ragione prospettica.

Fatto sicuro l'allievo dei modi più agevoli di ritrarre il naturale, in questo comincia allora a trovare il suo maestro perenne, da cui non deve dipartirsi mai più. Dal vero quindi deve togliere e i tipi, e i caratteri, e gli insiemi, senza però far tale assegnamento sul modello, da volerlo guida dell'ispirazione, del sentimento e delle apparenze del moto, perchè dal modello posto in attitudine queste cose non possono venire espresse. Ecco quindi la necessità che, dopo ritratto il vero, venga ripetuto a memoria, fecondato colla immaginazione, ripensato in conformità dell'affetto e dell'azione che vuolsi rappresentare. — Per tal via l'allievo si conduce passo passo al comporre, ch'è la parte più difficile dell'arte, la quale vuol essere affinata non solo collo studio tecnico, ma coll'intellettivo, la mente nutrendo di buone letture atte ad erudire lo spirito, a formare il cuore, a ben conoscere i morali motivi delle umane azioni; a fine di fissare in qualsiasi soggetto, non già solo il sito e le vesti, e ciò che dicesi francescamente *costume*,

ma l'essenza del fatto, e, ciò ch'è più difficile, l'indole ed il carattere degli uomini da cui venne operato.[6] Ecco il momento in cui il maestro pone dinanzi al suo allievo i grandi componimenti dell'arte italiana, ed in particolare quelli grandissimi di Raffaello, il più profondo compositore che sia mai stato; non già per indurre il giovane ad imitarli, ma per fargli conoscere di quali magisteri il sommo uomo si valesse per imprimere ai soggetti evidenza, affetto, parola, armonia.

È frequente accusa, che i maestri puristici pretendano accalorare la facoltà inventiva dei giovani consigliando, se non di imitare servilmente l'opere dei pittori arcaici, almeno a raccostarvisi di molto anche nella composizione. Non è vero; imperocchè se dicono ad essi che nei pittori arcaici è sapienza di verità che merita lunga meditazione, raccomandano del pari che dall'imitazione dei loro concetti si tengano lontani, e tentino invece di cavare ogni invenzione dal sentimento posto a raffronto col vero, e affinato talvolta colla ponderata osservazione sul Sanzio.

E dal naturale pur vogliono i Puristi studiato il colore; ma a differenza del metodo ora consuetamente usato, domandano che, nel dipingere, si seguiti la inarrivabile tecnica dei Bellini, dei Cima, dei Francia, come pur del Vecellio e del Sanzio, preparando prima l'opera a chiaroscuro con matematica precisione nella distribuzione delle masse ombrate, ricampeggiando poi, come ho detto, a velature con colori leggieri e trasparenti. Per tal via, da pochi anni, avemmo pitture egregie per vivezza, e verità e trasparenza di tinte, di modo che parecchi fra gli stessi ne-

mici del Purismo, rispetto al sistema del segno, si piegarono alla nuova scuola in fatto di colore.

Troppo sarei lungo se volessi oggi tutto distesamente descrivere il metodo usato dai buoni puristi nello insegnamento, e i vantaggi che l'arte ne ricavò. Ma il dovere della più scrupolosa imparzialità mi obbliga per altro a confessare che in due parti mi pare, se non errato, manchevole. L'una è il pregiudizio, fra i seguaci del Purismo generalmente invalso, di creder buono il lor metodo di preferenza pei soggetti religiosi, mentre la via è ottima per ogni sorta argomenti, siccome quella che ha suo fondamento sulla verità e sulla ragione; l'altra è il poco conto in cui i Puristi tengono i diritti della prospettiva aerea, da essi finora sacrificata quasi sempre. Avvezzi a cercar la scienza del chiaroscuro nelle figure isolate, non nelle grandi masse dei gruppi, specialmente supposti all'aperto ed a differenti distanze, addimostrano spesso di non conoscere bastevolmente gli effetti di luce, d'ombra e di tono locale, che il vero ci offre, a seconda che è più o meno vicino all'occhio del riguardante, o collocato in luoghi chiusi ovvero aperti.

Ma queste sono leggere macchie che non devono scemare lode a codesta scuola, macchie che in fin de' conti possono agevolmente esser tolte, solo che i valenti artisti fondati sul sistema di cui ragiono, si persuadano che la severità dello stile, la semplicità della linea e l'espressione giusta, scevra da ogni imbellettamento di teatrale e di eroico, possono fare gradevole e toccante un soggeto de' nostri dì, com'uno del principio del mondo. E questi artisti del pari si risolvano una volta ad uscire dai loro stanzoni il-

luminati da un' unica luce di tramontana, ed osino sfidare la verità all' aperto, alla luce del pieno dì, gli oggetti guardando a varie distanze, per imparare gli effetti comparativi del chiaroscuro e dei toni locali. Perchè crediamo noi che la Germania, da poco tempo in qua, producesse paesisti di sì rara perfezione, da meritar nome de' migliori d' Europa? Solo perchè que' paesisti vanno esercitando il pennello, non fra il chiuso d' una stanza, ma dinanzi alle maraviglie del creato, a piè degli schiumosi torrenti, sulle spiagge d' un mare agitato, in cima ai gioghi di trarupato burrone, sotto l' ombra augusta delle gigantesche foreste. — Se tanto vorranno una volta anche i figuristi, anch' essi conseguiranno gloria pari, e ci daranno scene di mirabile verità.

Ma per tornare al Purismo, e tornarci coll' intenzione di chiudere finalmente questo, pur troppo, lungo discorso, quello ch' è bello osservare, egli è, come codesta scuola di cui tentai adombrare i meriti, nè tacqui le colpe, codesta scuola fino adesso fatta segno di beffe stizzose, guadagni ogni dì più terreno e tolga alcuni giovani dalle volgarità del minuto e triviale *naturalismo*, dalle gonfiezze dell' eroiche movenze, dalle pompe del teatrale, dalle ambizioni dello sfarzoso accessorio, dalle temerarie tracotanze del tocco, per condurli sulle vie del puro, vale a dire su quelle del vero, considerato nella espressione dell' affetto e nella apparenza prospettica, cioè fatto manifestazione dell' idea, coi mezzi della verità a quell' idea conveniente.

Questi beneficii non si vollero riconoscere; e per un numero grandissimo (e quando mai fu piccolo?) di maligni o di spensierati, i quali da un solo abuso cavano ar-

gomento a predicare contro l'uso, la voce *Purismo* suona ancora come sinonimo di secchezza o di gretta imitazione del trecento, e non altrimenti, qual è, una parola che dinota solamente il più castigato sistema d'intendere il vero, e di conservare nel riprodurlo le sane tradizioni de' nostri grandi artisti del passato.

Ma la parola non piace? Mutiamola; surroghiamo *correzione, stile, castigatezza,* quello insomma che meglio talenta; basta che resti venerata ed accettata la cosa; basta sia nettamente chiarito che finora il guaio venne dal non esserci intesi. Ma tolto l'errore, cessino l'ire, cessino le dannose discordie, chè il frantendimento d'una voce non deve mettere la guerra fra' buoni e fra gli amorosi del progredire.

« Torniamo amici, torniam fratelli,
E deponiamo il brando. »

# NOTE.

—

[1] Intorno al *Purismo* sull'arte meritano di esser letti gli scritti seguenti:

Bianchini Antonio, *Del Purismo nelle arti* — (Roma, senza data, in-8.)

C. Milanesi, G. Milanesi, C. Guasti, C. Pini, *Del Purismo, a proposito di un dipinto di Luigi Mussini.* — (Firenze, 1852, in-8.)

Padre Vincenzo Marchese, *Dei Puristi e degli Accademici.* — (Questo scritto, pubblicato a parte nel 1846, venne ristampato nel volume degli *Scritti varii* del padre Vincenzo Marchese, edito dal Le Monnier nel 1855). Simile lavoro il quale considera la quistione specialmente sotto il punto di vista dell'arte cristiana, è svolto con quella sagace critica, e quella profonda erudizione che sono ammirata prerogativa dell'illustre scrittore, sì benemerito dell'arte italiana per l'egregio libro, *Memorie de' più illustri pittori, scultori e architetti domenicani.*

[2] Vedi il già citato opuscolo del Bianchini, *Del Purismo nelle arti.*

[3] Nessun estetico ha mai definito meglio il grande principio dell'arte che il *Töpffer.* — « Le beau de l'art procède (dic' egli) absolument et uniquement de la pensée humaine, affranchie de toute autre servitude que de celle de se manifester au moyen de la représentation des objets naturels. » (*Essai sur le Beau dans les Arts.* Paris, 1856, in-8, pag. 212.)

[4] Trattai diffusamente questo punto nel recente mio opuscolo, *Intorno alle condizioni presenti delle Arti del Disegno* ec. (Venezia, 1858, in-8). Vedi l'Appendice.

[5] Intorno all'utilità che può venirne al pittore dagli studi geometrici, è bello leggere il *Discorso sull'insegnamento della pittura* che il fu professor Michele Ridolfi di Lucca, artista valente e terso scrittore, dettava nel 1836; e pubblicato allora, ristampò nella raccolta degli

egregi suoi scritti (Lucca, 1844). Questo prezioso lavoro esposto con energica parola e lucida dimostrazione, contiene le migliori dottrine e le norme più sicure per educare i giovani affinchè camminino sulla via de' grandi artisti italiani del secolo XV.

6 Alcuni vorrebbero che l'istruzione intellettuale dell'artista cominciasse fin da fanciullo; nulla di meglio; ma se chi si mette all'arte questo non può sempre, non è per questo da disperare che egli non possa farlo in séguito quando è già sicuro di estrinsecare la forma. — È allora che veramente importa egli educhi lo spirito a buone letture e ad elevati concetti.

## DELLA

# OPPORTUNITÀ DI TRATTARE IN PITTURA

### ANCHE SOGGETTI

### TOLTI DALLA VITA CONTEMPORANEA.

—

« Di te, dell'età tua prenditi cura. »

GIUSTI.

L'arte non può nè potrà mai prosperare vigorosa, se non sia scaldata da quelle credenze medesime che danno moto alla società tutta quanta, e quindi non si faccia rappresentatrice dell' idea contemporanea che predomina il pensiero dell' universale. Guardiamo in fronte a tutte le grandi epoche del passato, e vedremo che l'arte florida fu allora solamente che ella divenne l'interprete del sentimento più universalmente diffuso; languida, per contrario, quando o tale sentimento frantese, o quello di obliati ordini civili tentò far rivivere. — Questo fatto, espresso con irrecusabile evidenza dalla storia, c'è provato poi con pari chiarezza dalla ragione; imperciocchè l'arte, o si giovi della parola, od usi i pennelli, o arrotondi collo scalpello le forme, o innalzi splendidi monumenti, è sempre la seguace e non già la guida di quella forza morale che sull'altre tutte signoreggia, la pubblica opinione.

Percorriamo qualunque fra le età dei due popoli più civili che prima del Cristianesimo avesse la terra, e vi scorgeremo in ognuna, l'arte interpretare, rivelandole, le idee accettate dal pubblico. Quei Greci, da cui noi ci scostiamo immensamente quando più ci adoperiamo di seguitarli, non altro rappresentavano coll'arti d'imitazione, se non ciò che più strettamente legavasi alla civiltà nazionale. Le pompe ed il lusso delle numerose feste del loro politeismo, lo sfoggio dei popolari spettacoli, quella folla di glorie da rendere immortali, tutto era acconcio soggetto agli scalpelli e ai pennelli, purchè ridestassero un' alta idea legata strettamente alla vita contemporanea. Laonde i Greci ridussero pittura e scultura quasi pagine storiche su cui stavano impressi i trionfi della religione, della spada, dell' ingegno e della bellezza. Sui frontespizii dei tempii le imprese degli eroi civilizzatori della società, e le ceremonie sacre a' numi; nel Pecile le battaglie che salvarono la greca indipendenza; nella Stoa e nel Peripato le immagini de' filosofi; nelle palestre i simulacri degli atleti vincitori. Nulla infine voleano che non fosse congiunto a' pensieri più fondi della nazione, e più da questa accarezzati con perseverante caldezza.

I Romani, quantunque tanto meno de' Greci mirassero a manifestare coll' arte i concetti da cui sentivansi più dominati, tuttavia li vediamo pigliare a soggetto dei prodotti artistici non le idee d' un' altra civiltà, ma sì quelle congenite alla propria, la quale, creata in prima dagli Etruschi, indi raggentilita da' Greci, sempre intese però a quell' allargamento della vita politica ch' era mira precipua d' ogni Romano, dall' uomo consolare all' ultimo cittadino. Perciò

l'attenzione di dare all'arte quell'aspetto robustamente battagliero, destinato a tener acceso nelle moltitudini il desiderio che l'aquile romane stendessero su tutta la terra l'artiglio. Perciò la cura di alzare simulacri e tempii a quei numi che più potevano tener desto nelle moltitudini l'amor di Roma e l'amor della guerra. Perciò ogni diligenza a decorare i luoghi più frequenti di popolo con monumenti o rappresentazioni che attestassero il potere della spada romana. Lucio Scipione fa porre nel Campidoglio un vasto dipinto in cui sono espresse le vittorie di lui nell'Asia. Metrodoro raffigura nel sito stesso il trionfo di Paolo Emilio. Ostilio espone in una tavola la presa di Cartagine. E più tardi, sull'arco di Tito compariscono scolpiti i conquisti di lui nella Palestina; su quel di Traiano, l'Assiria, la Partia, l'Armenia da questo Cesare soggiogate; sulle storiate spire della famosa colonna, le battaglie combattute e vinte da lui su' Daci.

Che se poi discendiamo a quei secoli in cui ebbe più fervida vita il Cristianesimo, allora non ad altro vediamo rivolgersi l'arte, se non a farsi continua ed operosa interprete della più energica fra le idee contemporanee, la religiosa. Imperciocchè allora la religione era stimolo ad ogni sentimento, trasfondevasi nella scienza, nella politica, nelle lettere, fin nei pubblici diletti; sedeva imperatrice sui troni, accompagnava il soldato nelle battaglie, annobiliva l'amor della donna; era, in breve, il cemento che tutto manteneva saldo il sociale edifizio. Onde la società chiedeva all'arte incessantemente che rappresentasse le maraviglie di questa religione da cui soltanto si originava l'impulso ad ogni ordinamento civile. E da tanta ener-

gia di fede sincera che stava nel cuore de' più, ne conseguiva, che quei prodotti artistici i quali imprimessero nelle immagini sacre devoto fervore e celeste pietà, nel farsi espressione dell' opinion pubblica, su questa influissero da poi, rinfrancando nel pericolo i timidi, ringagliardendo i forti, portando il braccio e l' animo a miracoli di virtù generose. Non eran di certo ultimo incitamento alla Signoria di Siena, perch'ella saviamente reggesse a comune lo Stato, le allegorie allusive alla giustizia de' governanti, che il Lorenzetti nel 1337 dipingeva nella Sala dei Nove, ponendole sotto il patrocinio di bibliche immagini, e di quella bellissima fra le Madonne, che alle ingegnose composizioni sorvola, quasi proteggitrice dell' equità e folgore alla tirannide. Nè certo valea poco a spingere i navili della magnanima Venezia contro la ottomana barbarie, il presentare dipinte al popolo come a' patrizi, nelle sale del palazzo dei Dogi, le pugne navali aiutate nell' alto dai santi patroni della grande repubblica.

E il dovere di farsi interpreti alla vita contemporanea sentivasi dai pittori del secolo quartodecimo tanto forte, che pareva ad essi non aver tale scopo raggiunto, se all' idea religiosa, che pur era la più addentrata dell' epoca, non avessero congiunte ricordanze e concetti del loro tempo. — Quindi è che nei freschi lasciatici da Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa, le storie di Giobbe e di Giuseppe ci sono presentate coi costumi del quattrocento; e il Ghirlandaio acconciò alla fiorentina le donne che attorniano la Vergine negli spartimenti di Santa Maria Novella a Firenze; e il Carpaccio adattò le or gravi ora attillate eleganze del veneziano e dalmatino vestire a parecchi fra i

personaggi di cui vanno ricche le insigni leggende di Sant' Orsola, prezioso tesoro dell' Accademia veneta.

Tali pendenze ad inframmettere gli uomini del presente alle scene religiose che si prendevano a dipingere, crebbe ancor più nel cinquecento; il perchè vediamo in alcune fra le sacre tele di Tiziano, in parecchie del Tintoretto, in quasi tutte quelle di Paolo, accomunati alle persone divine gentiluomini, senatori, cardinali, paggi, matrone, ec., cogli sfarzosi abbigliamenti dell' età in cui colorava il pittore.

Molti ascrissero ciò al difetto che pativano quc' buoni vecchi di cognizioni storiche: nè io dico che della storia dottissimi fossero, ma è pur certo che allora anche i più inviscerati nelle dottrine archeologiche così facevano, come ne abbiamo prova in tanti dipinti del Mantegna, di Raffaello, di Michelangelo. La qual cosa ne deve persuadere quant' essi (sebbene tanto istrutti fossero) pure si accorgessero, tornar fredda quella pittura che all' osservatore in qualche modo non rammemori gli avvenimenti e gli uomini stessi fra i quali egli vive.

Fiaccatasi poi nel tardo cinquecento la fede religiosa, cresciute le sensualità nel popolo e nei magnati, l' arte non serbossi più l' interprete delle credenze religiose, ma diventò lusso delle sale magnatizie, ove i più culti patrizi, infolliti di quanto ricordava le greche voluttà e le sfarzose pompe di Roma imperiale, si piacquero veder riprodotte sulle pareti quelle scene della mitologia che più valevano a ridestare ne' sazii animi loro il desiderio di snervanti piaceri. L' oziosa mollezza dei ricchi, le catene spagnuole fatte capestro al libero pensiero d' Italia, la ricca povertà

del Vangelo tramutata spesso in torta superstizione, furono cause di continuo impellenti a far si che per oltre due secoli (dalla metà del decimosesto sino allo scorcio del decimottavo) la poesia dell' arte non valesse a levare al cielo la fronte; e neppur mantenesse corretta la forma, perchè ad età negligente della storia e della virtù, ad animi svigoriti d' ogni energia, dovea venire in uggia la forma elegantemente pura, siccome non atta a mutarsi in solletico dei sensi corrotti.

Singolare contraddizione per altro! Intanto che la società di questo periodo gavazzava crapulando nel sensualismo più dissolvente, facea le viste d' indirizzare ancora il pensiero verso le altezze della religione; ma non più, no, coll' animo purificato da sincera fede come nelle età precedenti, si invece rivolto a pratiche abbaglianti per lusso, si invece disposto a compensare coll' esercizio d' ipocrite apparenze ciò che all' intimo sentire mancava. Imperciocchè pareva allora ai grandi (i quali al cammino sociale danno sempre norma coll' esempio), che, per tener vive nel popolo le religiose credenze, fosse vantaggioso mostrargli entro alla chiesa materiale ricchi splendori che meglio dovessero fargli pensare ai tesori spirituali. Era un trasportare nell' arte la molle filosofia de' tempi, era un tradurre coi colori e col marmo il fatale pensiero del Gassendi, ogni idea venire dai sensi, e non potersi concepire Dio che sotto forma sensibile. Così l' arte corrotta di quel corrotto periodo fu anch' essa quasi una fisonomia de' tempi in cui prosperò; fu arte viva che riproduceva, insieme alle degradanti mire cui si volgevano i consorzi civili, usi, pensieri, sentimenti di tutta una società. Sicchè le pieghe somiglianti

a scogli, le lubriche Veneri del Furino, le licenziose Diane di Luca Giordano, i Santi avviati al martirio fra lo sfarzo più capriccioso de' vestimenti, consuonavano colle idee di suntuosità uscenti a ribocco e dalla chiesa e dal palazzo.

Quando sul declinare del secolo decimottavo, la filosofia stemperante di quell'epoca, scalzando a poco a poco le basi della società, preparava una rivoluzione a cui erano vessillo i diritti delle moltitudini allor conculcati dai privilegi di casta, surse a rompere le dighe fra cui chiudevasi il feudalismo l'Ottantanove maturato dall'odio delle plebi contro i magnati, e la società si credette rinsanguinata di sangue più libero. Ma il senso morale ridotto senza parola sulle coscienze dalla scettica analisi degli Enciclopedisti, orbato d'ogni fede serena, incredulo all'immortalità dello spirito, creò di quell'odio stesso una fede; e valendosi di sì atroce veleno, tentò rifare gli ordini sociali sulle norme del mondo antico, in cui soli idoli furono vendetta e forza. Si credette che il pugnale di Bruto e le sediziose grida de' Gracchi sarebbersi convertite in elemento di rigenerazione, ci avrebbero tenuto luogo di virtù e fin anche di religione. Quindi è che, riproducendo allora i sanguinosi fatti di Roma repubblicana, l'arte stimò farsi interprete all'idea di una libertà, intesa ad offerire, negli esempi degli antichi tribuni, insegnamento acconcio ai novelli.

Sparita quella orribile febbre fra il sangue ed il pianto, un'altra serpeggiò repente entro all'arterie malate della società. Ammirammo estatici, fra il rimbombo di mille cannoni, la gagliardia d'un gran genio surto d'improvviso dalla insanguinata macerie della repubblica; lo salutammo salvatore degli affranti consorzii civili: ed egli, Cesare a ven-

tisett' anni, Cromvello a trenta, afferrata da ultimo la spada di Carlo Magno, se ne valse ad abbattere le corone d'Europa per farle sgabello al trono più raggiante di gloria e più splendido di forza imperativa che avesse avuto la terra mai. Egli rinnovando ogni giorno i prodigi bellicosi di Roma imperiale, reputò che, a meglio accerchiare di luce la sua sconfinata potenza, gli tornasse utile d'imporre all'arti e alle lettere l'adorazione delle antiche grandezze latine, e dei vetusti marmi che le rappresentavano. Fu allora che il pittore David colle sue teatrali composizioni, colle affettate movenze, colla gelida grandiosità delle forme, atteggiando alla romana, e quasi di romane clamidi rivestendo i granatieri d'Arcole e di Marengo, si fece il rivelatore del concetto napoleonico, che volea modellato il gregario francese sul milite romano.

Abbattuto quel metcorico impero, le nazioni d'Europa e con esse la italiana, abbacinate dalla folgore che avea sì lungamente guizzato dinanzi a' loro occhi, erravano incerte per qual nuova strada avviarsi, chè il passo pareva ad esse per ogni sbocco tardato. Le diverse condizioni, i diversi gradi della società, guardarono allora fissamente al medio evo siccome ad àncora di salute, l'uno e l'altro stimando si chiudessero nella ruggine di quei secoli gli elementi propizi alle idee vagheggiate da ciascheduno. I popolani bramosi delle franchigie da lungo promesse, mantenute mai, stimarono che ritornando alla memoria gli ordini del libero comune e delle fraglie, sarebbonsi più presto attuate le libertà che ansiosamente desideravano. I potenti ed i ricchi per lo contrario intesero a idoleggiare quanto avea relazione a' fatti del medio evo, sia perchè in causa degli studi

storici meglio curati, si piacessero di accarezzare le grandi memorie del passato, sia perchè qualche velleità pur sentissero di rialzare gli stemmi aviti, trascinati prima nella mota dal torrente democratico, poi scancellati dalla nuova aristocrazia dell' impero. Ecco quindi, con intendimenti diversi, tutti correre ad un segno. Ecco le gravi come le amene lettere tuffarsi entro alla meditazione dell' evo medio; ecco i poeti rintracciare le ispirazioni fra le rovine de' vecchi castelli, i patrizi ripulir le barbute e gli scudi de' forti avi loro, gli architetti ricopiare i pinnacoli e il rabescato ornamento delle gotiche cattedrali. Laonde vignette, caratteri, mobili, sacri arredi, le fogge quasi delle vesti, in una parola quante erano le adornezze del vivere cittadino, fregiarsi coi mille trafori dell' arte archiacuta. Perciò la pittura storica, tutta trasfigurandosi, seguitare tale pendenza, le tele riempiendo coi gentili giubboncelli, coi lucchi, coi cappucci, e più colle atroci tragedie dell' evo mezzano.

Ma il più forte motore dell' evo mezzano, il balsamo a quei costumi, spesso rozzi o violenti, era la religione; quindi è che molti, coll' animo preoccupato dalla più onorevole fra le illusioni, tentarono di ravviare l' arte a quel segno da cui pur era partita, d' essere cioè l' interprete del dogma cristiano, rivelatrice di simboli augusti, di pie leggende cattoliche. Precorso quindi dalle speculazioni della filosofia, e dalle caste eleganze della letteratura, il pennello di parecchi si addentrò nello studio di quelle scuole arcaiche da cui si originarono nel medio evo tante opere insigni per religiosa purezza ed evangelica ispirazione. In questi nobili sforzi molto l' arte guadagnò, giacchè ella si tolse così

dalle paganità dei davideschi, dalle ignobilità de' sensualisti, dalle fiacchezze degli eclettici, e colorò di frequente i fatti e le immagini pertinenti alla Chiesa, con modi correttamente semplici, energicamente espressivi.

Ma non per questo si rinfocò nei cuori quella fede sì animosa, sì bella, sì franca dell' evo mezzano; quella fede che a tanti allora facea incontrare impavidamente la prigione e i patiboli; quella fede che, partendo dal seno di Dio, a Dio tornava invocando sull'ali della speranza il compenso a temporanei dolori. — Eravamo giunti a quell' ora fatale delle odierne generazioni, in cui l' uomo addentrando l' occhio dello spirito nel suo cuore, vi cerca indarno quelle intime credenze che alleviano i più durevoli affanni; a quell' ora fatale in cui la società, cessando di riposarsi nel cielo, s' appoggia accasciata sul mondo, e sentendo che pur questo si rifiuta di sostenerla, le pare che tutto intorno a lei roteando vacilli. Ora funesta ! in cui le tavole della Legge si velano d' una nube dinanzi a noi. Ora funesta ! in cui gettando ad un tempo lo sguardo sul Sinai muto e sulle valli ove brilla il vitello d' oro, ondeggiano dinanzi a quale nume piegare lo incerto ginocchio. Ora funesta ! in cui il dubbio, questo verme solitario che si nutre delle nostre viscere, ingrandisce e addoppia le mortifere sue spire intorno al cuor nostro. Oh ! solo un raggio di cielo può dissiparla quest' ora.

E se essa pose pur troppo nell' uomo presente il suo marchio, quale speranza di cancellare di quel marchio le tracce, se non solo col presentare attuati dall'arte i soggetti che l' antica fede ricordino ? Come sperare che le immagini sante attinte dall'Angelico e dalle pietose composizioni dei

trecentisti, infondano calor di vita in quest'agonia di sublimi credenze? Come sperare, in una parola, che dentro alla pittura religiosa, la società trovi ancora il simbolo intorno al quale le intelligenze s'annodino?

Da tali considerazioni risulta, se non erro, chiaramente, che non curate da noi le tradizioni di Grecia e di Roma, siccome quelle che non si collegano al nostro vivere civile; considerate le azioni del medio evo quali feroci lotte delle plebi riottose contro i molti soprusi del despotismo; infiacchita quella sacra voce dell'altare che sola un dì avviava l'anima confortata verso i regni dell'infinito; concessa, colla stampa diffusa, alla parola scritta quella preminenza a rappresentare le idee che un tempo era privilegio dell'arte, ci pare di non aver più nulla da chiedere a questa; perciò l'abbandoniamo quasi lingua di cui non più ci giova valerci, oppure ne usiamo a passeggiero diletto, ad ornamento ozioso delle stanze de' ricchi.

Eppure nel fondo dell'anima umana, per quanto dalla colpa pervertita, una gentil fiammella di fede pur arde tuttora, una fiammella che, tolta al romito silenzio dell'arte, può ancora guidarci a nobili virtù, e sino a religiosi commovimenti. Questa fiammella è l'amore che l'uomo sente caldissimo per la famiglia da cui uscì, e per quella da lui stesso formata. No, non v'ha nessuno, per quanto dispregiatore di ciò che chiudono i cieli e la terra di sacro, il quale non indirizzi, qualche volta almeno, un pensiero amoroso alla madre, a' figli, alla sposa, a' parenti.

Il prezzolato sicario pianterà sì con fermo animo l'iniquo stiletto nel fianco della sua vittima, ma nel ritrarnelo gli balenerà dinanzi l'immagine de' suoi cari a cui quel

delitto frutterà disonore e miseria. L'assassino, condannato dalla giustizia degli uomini ad aver tronca la testa, si lancia impavido sul palco, ma nel momento di lasciar la colpevole vita, un pensiero gli stringe affannosamente il cuore, il pensiero della famiglia da cui egli si stacca per sempre, marchiandola d'un disonore indelebile. Il soldato d'ogni cosa scordantesi nel fervere della battaglia, se colpito da palla nemica, si volta al compagno misericorde che ne raccoglie l'ultimo sospiro, e con mesta preghiera gli raccomanda la povera sua famiglia.

Ciò ne chiarisce quindi, come l'uomo adesso, più che da ogni altra cosa, debba sentirsi scosso da quanto ha relazione col suo focolare domestico, giacchè in quello serba fede tuttavia, in quello ripone la somma de' suoi affetti. — Oh! la famiglia, è questo omai l'asilo sospirato ad una pace combattuta da lunghi dolori, questo il legame più forte che ne stringe alla terra, l'ala che ci fa volare fino a' cieli, il sacrario della verità, il paradiso della virtù. È là entro alle romite stanze della famiglia che si fecondano i nostri pensieri, gli affetti nostri. È là che una madre c'insegna a pregare Dio, a rispettare gli uomini, a sentire la dignità di noi stessi. È là che una educazione amorosa può apprenderci a giovare coll'opera nostra il civile consorzio, a cui la vita domestica dignitosa dovrebbe farsi continuo modello. È là che il cittadino impara ad amare la patria, là che lo spirito giovane sorvola alla materia, la ingemma di rose, la conforta se misera. La famiglia è infatti, quale la disse Guizot,[1] il primo elemento e l'ultimo baluardo della società presente.

[1] *De la Democratie en France*, pag. 25.

Perchè negligere dunque, nell'opere dell'arte, le fruttuose parole che può far parlare ad essa quest' ultima musa dell'uomo, questa musa che, ben meglio delle favolose di Parnaso, può sollevarlo alla sublimità del sagrificio, alla grandezza dei sentimenti generosi? Questa musa di cui gli antichi ignoravano o disprezzavano le sante armonie, immersi com'erano nella vita battagliera del campo e del foro, o nelle inebrianti sensualità del politeismo? Questa musa che temperò la sua cetra alle libere umiltà del Vangelo, e dal Vangelo apprese a far lo spirito dell'uomo ricco de' più nobili amori, quelli rivolti a giovare la patria in prima, poi tutta la umanità?

Perchè, se quest' uomo guarda alla famiglia come alla cosa più caramente diletta, e cura quindi tutte le relazioni che la annodano alla società presente, volere ch'egli nell'arte idoleggi soltanto i fatti della passata, da cui non altro che qualche luce d'esperienza può venirgli, e da' quali si sente diviso, più ancor che dal tempo, dalla differenza delle inclinazioni? Quando già la filosofia giunse a convertire in macerie una ad una le forme e l'idee sociali del mondo antico e del medio evo, quando il razionalismo surto da quelle rovine annullò collo spirito d'esame ogni forza di terrena autorità, sarà egli più possibile ritornare alle pompe del Pireo e del Campidoglio, o al misticismo del secolo quartodecimo? Sarà egli più possibile domandare infine all'età matura le calde impressioni dell'infanzia, o le ferventi speranze dell'adolescenza?

Nè sia chi risponda, ridursi così troppo breve la cerchia entro a cui sia concesso lanciarsi all'immaginazione del pittore; imperocchè la famiglia considerata nelle re-

lazioni che la congiungono alla società d'oggidì, racchiude le cause e gli effetti di tutti gli avvenimenti da cui questa è agitata. Quindi ne segue che traendo dall'accennata fonte i soggetti, sia dato ai pittori di colorire argomenti che atteggino, a così dire, tutte le molle sociali, le educative al pari delle politiche, e di svolgerci, per conseguenza, dinanzi i fatti i quali hanno maggiore attinenza e alle nostre brame, e alle condizioni nostre; chè troppo vero è il detto, tali essere le nazioni, quali si manifestano le famiglie di cui sono composte.

O io m'inganno, o un tal campo mi pare vasto, ricco, fecondo, quanto almeno quello offertoci dalla storia de' tempi trascorsi: e lo provano l'arti della parola, le quali sull'abbondosa poesia ch'esce dalla vita presente tenendo fiso lo sguardo, ne trassero grande profitto. Esse, abbandonati gl'idoli dell'Olimpo, rigettate le dolci, ma fredde canzoni dell'Erato greca, rigettate le stragi e i feudali castelli del medio evo, si volsero a presentarci l'uomo dell'oggi, le sue passioni, le sue colpe, i suoi affetti, e svelarono così l'anima nostra a noi stessi che l'ignoravamo, perchè occultataci dalle oratorie esteriorità delle precedenti letterature. — Così ebbe floridezza quella poesia detta *intima*, la quale conta adesso tanti cultori, ed è accolta dal pubblico con fervore d'entusiasmi: nè per altra ragione se non perchè ella dipinge noi stessi e le vicende del vivere odierno. — Gran peccato! che alcuni scrittori, o rei o dementi, accorgendosi quanto le ispirazioni attinte alla vita dell'oggi fossero cercate dal pubblico con festosa curiosità, le convertissero in istromento di grave dottrine, e per la via del romanzo familiare in-

citassero il popolo a malvage passioni, spingendolo verso quell'iniquo *socialismo*, da cui verrebbero scassinate le basi più salde e più sante della società.

Ma appunto l'essere state da certi scrittori rivolte le rappresentazioni a fini sì colpevoli, è riprova evidente come questa forma letteraria sia la sola che possa addentrarsi profonda nel cuore dell'uomo, e condurlo a quella commozione, senza cui non v'ha efficacia nelle arti, imperocchè di subito sarebbero apparse schifose quelle torte dottrine, quando si fossero coperte colle vesti del passato.

Un tale ordine di fatti è forza quindi avvenga anche nella pittura storica, la quale, nella diversità dei mezzi ha comune lo scopo colla poesia, e per questo mi pare necessario ch'ella ora s'addentri, per così dire, nella famiglia, ed evitando quanto ne oscura talvolta la dignità o ne avvelena la pace, ci ponga dinanzi quelle scene che più giovano a lumeggiare la virtù. Poi scorra le vie, e vi colga quelle azioni che manifestano spesso nel popolo, nobilissimo il suo sentire. A dir breve, faccia incetta di tutti quegli avvenimenti che rivelano quanto v'è di onorevole nello stato morale e nelle pendenze dell'età nostra. Così i pittori sarebbero sicuri di ridestare nel pubblico l'illanguidito amore per l'arte; giacchè (è vano il negarlo) l'uomo meglio pregia i prodotti di questa, quanto meglio li vede rappresentare azioni contemporanee poste in accordo co' sentimenti e co' desiderii suoi.

Nè a provar questo abbisognano ragionamenti, basta il linguaggio irrecusabile de' fatti. Presentate al pubblico un quadro di soggetto mitologico o che vi figuri quel che v'è di più venerabile nel passato; e per quanto ne siano

squisiti colore e disegno, i più lo sogguarderanno con isbadata indifferenza, e solo gl' intelligenti vi fermeranno l'attenzione loro per ammirarvi le bellezze della forma. Esponete invece un' opera la quale vi metta innanzi una scena domestica atta a suscitare una cara emozione, o v' offra un avvenimento importante de' nostri di, o che sia allusione allo stato nostro, e vedrete quale numerosa adunata di gente le si accalcherà intorno a commentarla, a domandare il perchè di ogni linea, a farsene giudice, a confessare, in una parola, colla prolungata osservazione, l' efficacia che hanno sull' anima tali opere.

Nè con questo intendo che i pittori abbiano ad abbandonare la pittura religiosa o la storica: mi guardi il cielo dal pronunciare tanto errore. Esse ancora potranno tornare gradite ed utili al pubblico, se quella sia tentata da artisti veramente credenti, i quali sappiano colla santità delle immagini infondere religiose meditazioni, e l' altra sia svolta da ingegni nella storia inviscerati così, da aver indovinato i sentimenti e gli uomini del passato, da ben conoscere le cause avvivatrici de' grandi fatti sociali e politici di quelle epoche, da saperli scegliere non solo, ma rappresentare in modo che sieno fruttuoso riscontro od allusione insegnatrice al presente; da ridurli, a dir breve, emuli in efficacia alle pagine del sommo romanziere italiano, il quale dalle turpi corruttele del secento seppe trarre eterne lezioni di virtù e d'affetto. Per esempio, se i pittori nostri, non dico volessero (che senza dubbio vorrebbero), ma potessero darci i fatti che portarono a tanta grandezza i liberi Comuni d' Italia, per certo ch' io quei soggetti preferirei a' familiari; tanto più che ci sarebbero

esempio, forse non inefficace, a modellare su quelle azioni fortissime le presenti; ed incitamento insieme all'odierna famiglia nostra, perchè prendesse a tipo quella collettiva dell'antico Comune, e ne imparasse i sacrificii magnanimi e l'energica volontà.

Ma se per le presenti condizioni della società nostra si fa sommamente difficile che a' pittori vengano allogate vaste opere rappresentatrici di sì cari argomenti, perchè scorarci quasi fosse tolto all'arte ogni mezzo di toccare l'immaginazione od il cuore, nè più in nessuno surgesse il desiderio de' prodotti di lei, se le resta libero e bramato il campo delle scene familiari e di quanto ha relazione al vivere odierno, in cui tante si chiudono utili verità, verità che possono energicamente parlarci all'animo, correggere i nostri vizi, manifestare infine quegli eroismi dello spirito, che al pari degli antichi meritano ammirazione?

Chi non vede come trattando argomenti attinti dalla vita d'oggigiorno, il pittore potrebbe, con ingegnose rappresentazioni, mordere finamente gli errori sociali, e così accostarsi all'alto segno raggiunto dal sommo Aristofane della Francia e dall'immortale suo emulo, il nostro Goldoni?

Poi, se vero è (e nessuno oserebbe, cred'io, di negarlo) che degni sieno d'essere dalla storia narrati tanti fervidi agitamenti dell'età nostra o alla nostra vicina: se vero è che tanti recenti conquisti dell'umano ingegno, tanti trionfi dell'opinione, meritino d'essere a' posteri tramandati, perchè non tornerà egli di sommo vantaggio e diletto dipingere i fatti che quegli agitamenti, que' conquisti, quei trionfi ricordino? — E d'altra parte, se noi che

di tali fatti fummo spettatori, non li presentiamo agli avvenire col mezzo dell' arte, chi varrà a ben testificare all' età venture gli errori nostri, le nostre virtù ? — Ove dunque può farsi generosa guidatrice dell' uomo la storia, non sia che venga all' alto fine minore il pennello; chè anch' esso, al pari della penna dello storico, deve tentar di ridurci migliori, ammaestrandoci alla scuola dell' esperienza.

Parecchi artisti anche di elevato merito, tentano dimostrare ai giovani, che quest' arte è minor pittura, pittura, come la dicon essi, *di genere*, la quale trattata da' Fiamminghi con sì mirabile magia di colori, non seppe nelle mani de' Teniers e de' Terburg produrre altro che gallerie da taverna od insignificanti rappresentazioni d' un volgarissimo vero. Poi aggiungono, per dissuaderne l' esercizio, che le fogge meschine di che ci gioviamo oggidì, sono a gran pezza meno adatte alle grazie del segno e alle armonie del colore che non le bene affaldate preteste di Roma o le vesti gentili del medio evo. Ma quest' uomini, nel distogliere la gioventù, con sì fatto argomentare, dal trascegliere i soggetti entro alla verità da cui siamo circondati, non pongono mente, che se i Fiamminghi l' arte trascinarono nelle volgarità del trivio o la resero fredda, porgendoci fruttivendole addormentate o cerretani che preparano unguenti, ciò fu solo perchè non seppero vedersi intorno se non quanto aveavi nella vita di più prosaico, e mai quella gagliarda poesia ch' esce dall' uomo esagitato da passioni o rincalorito da elevatezza di sentimenti. — E in quanto al difetto di pittoresche magnificenze che agli abiti d' oggidì quei censori rimproverano, domanderò se i ben veggenti, quando s' affisano sopra un dipinto, vi ricer-

chino eleganti acconciature o screziate stoffe o largo getto di panni, e non piuttosto verità, vita, espressione, qualunque siasi il costume di che le figure son rivestite. — Poi, è egli vero che dagli abiti nostri, specialmente da quelli si svariatamente pittoreschi del popolo, non si possano cavare bei partiti di colore, e gradevoli contrasti, e varietà allettatrice? Son forse meno eleganti e men varie delle vesti usate nel medio evo, quelle sì splendide per tinta e per taglio, per esempio, delle donne di Cerbara, di Nettuno, di Genzano nella campagna romana; e dell'altre dell'Abruzzo e della Puglia, e di quelle stesse della nostra parte d'Italia? Son forse meno delle clamidi greche acconci ad un ricco girar di falde i mantelli che adoperiamo al presente?

Dicono gli adoratori della forma, lo so, che in simili argomenti riesce impossibile, o almeno difficile, introdurre il nudo, per essi suprema bellezza: è vero. Ma se in questi tempi in cui i ben pensanti non d'altro si mostrano bramosi che del bello morale, il nudo può essere ancora tenuto come eccelso scopo dell'arte, allora tanto sarebbe lasciare ch'ella fosse dagli uomini abbandonata; imperciocchè non è di certo dal nudo, per quanto bene scolpito o dipinto, che possa venirne a' consorzii civili diletto od istruzione proficua. Il nudo bene effigiato è, senza dubbio, la maggior prova d'abilità tecnica che possa dare l'artista, ma se l'arte dovesse assegnarsi questo unico còmpito, ove n'andrebbe il suo scopo morale?

Ma la migliore confutazione a coloro che spregiano i soggetti tolti alla vita dell'oggi, e quindi stimano quasi disonorata l'arte se tocca i cenci e le piaghe del misero, sta ne' fatti stessi che ci pongono sott'occhio alcuni odierni

pittori, i quali ben comprendendo quanta efficacia di sentimenti possa racchiudersi nella vita contemporanea, da questa traggono soggetti ricchi di calorosa espressione, che tornano all' universale graditi e vengono acquistati con degne mercedi dagli amatori, godenti di veder piuttosto in quelle tele le lagrime e il riso sinceri del buon artigiano, che non la magnanimità di Scipione. — Quanta vita, per esempio, in quello stupendo dipinto di Ary Schoeffer effigiante la moglie del bandito che fugge col bimbo in collo da' carabinieri che la inseguono! — Quanto dolore nell' altra tela dello stesso artista ove stanno due tapini fanciulli della Savoia smarriti entro alle gole de' monti! Come dagli occhi di que' poveretti traluce il pensiero rivolto al tugurio natio, alle valli testimoni di loro letizie infantili! — E quanta forza di sentire elevato nella composizione notissima di Orazio Vernet, il Cappuccino che ascolta sul carro la confessione del bandito morente! — E quanti pensieri di malinconico affetto e di pietà generosa non destano due celebrati dipinti di due valenti Italiani, quello del Malatesta in cui colorò una povera serva che, perduto nella casa del ricco l' unico suo tesoro, l' onore, torna piangente al paterno casale; l' altro del Molteni, ove ritrasse una derelitta, che, scaduta per altrui colpa dall' avite agiatezze, e giacente malata sul pagliericcio della miseria, riceve inaspettato soccorso da chi virtuosamente l' amava! Quale ammonimento ai malvagi, quale conforto ai buoni in quel tema pur comunissimo, e nonostante trattato con sì affascinante perizia del cuore umano, del pittore Dannhauser, la Lettura del Testamento, in cui i superbi parenti che teneansi prediletti dal ricco zio, si consumano di rabbia nel

sapersi diseredati, e i nipoti poveri da lui prescelti, si consolano invece di poter essere con quell' oro benefici ai miseri! Colà non abiti sfolgoranti di cento colori, non accessorii rabescati di ricche fregiature; tutte le persone messe a lutto e colle vesti attillate che usiamo noi. Eppure nessuno domanda in quell' opera insigne il pittoresco, imperocchè adesso l' animo de' riguardanti non più si lascia abbacinare dalle pompe gradevoli della forma, allorchè trova, come in questo dipinto, le teste e le movenze appalesare, con sì bene svolta espressione, i sentimenti da cui noi pure saremmo compresi se nelle contingenze colà rappresentate ci ritrovassimo.

Ecco l' arte che può ancora avviarci a virtù, farci pensare il bene e volerlo; ecco l' arte che seguitando la pubblica opinione, sempre dell' onesto proteggitrice, si converte in molla educativa del cuore; ecco l' arte in fine che, portando la mente nostra a considerare come la Provvidenza serbi indenni da depravazione cert' anime elette, ne fa salire lentamente dalla terra ai regni della letizia, e ne prepara a quelle innocenze dell' anima che sono le più necessarie ad inviscerarci nelle sublimità dell' archetipa idea. E fino a tanto che quest' arte agli affetti contemporanei rimane straniera, o ne rigetta l' espressione come inconciliabile colle bellezze tradizionali, la tecnica potrà sì diventar migliore, ma difficilmente s' avranno opere da cui sgorghi quella calda poesia che ammaestrando commove.

Se avete dunque libero il soggetto, o pittori, non crediate avvilire la dignità dell' arte trascegliendolo dalla vita comtemporanea, la quale se dall' affetto serenata, è al pari d' ogni più eletta azione de' secoli trascorsi degnis-

sima d' essere incarnata dall' arte. Laonde invece delle sazievoli composizioni in cui tanti, e spesso fra i più valenti, ci colorano drammatici delitti, vendette feudali, e gl' inevitabili ultimi istanti di re, di capitani, di principesse preparantisi al supplizio, dateci tutto quanto è sorgente di nobile gioia e di virtuose lagrime nel cuore de' fratelli; entrate nelle chiese, negli spedali, nelle officine per ispirarvi in alcun di que' tratti di toccante pietà che l' artigiano esercita verso il compagno di lui più misero. — Dipingeteci quindi uomini che recano parte dei loro piccoli risparmii a sollievo di chi soffre per lungo malore; donne che vegliano assidue al letto di parenti malati; famiglie gettate sulla strada da avaro padrone che trovano un pane offerto giocondamente dal meschino bracciante. Dipingeteci orfanelli abbandonati, raccolti e nutriti da contadini pur di figliuoli stracarichi; dipingeteci miseri cui la fiumana o l' incendio toglieano tetto, masserizie, speranze, e che pure in povera capanna trovarono aiuto e conforti. In una parola, ponetici sotto gli occhi i più rincoranti esempi di questa insigne carità italiana, che per quanto fortuna si mostri irosa, o sopravvengano le distrette della carestia, non lascerà giunger mai le perfide inedie dell' oppressata Irlanda, manifestando così all' Europa civile quant' alta stima meriti un popolo cui il beneficare è legge diletta, non dalla forza dei reggitori, ma dal cuore comandata.

Nè qui vi fermate; ma da quanti sono intendimenti generosi dell'animo traete il soffio avvivatore de' vostri pennelli: traetelo dal fanciullo che tornando dalle sale d'asilo alla casa paterna, si mette paciere fra le brutali discordie de' suoi, e così mostra loro a quali virtù possa la retta

educazione preparare: — traetelo dall' angoscia della giovinetta che sopra un' umile croce del villereccio cimitero, lagrima ginocchioni alla memoria de' perduti parenti: — traetelo dal marinaio che, sofferte a lungo l' ire della tempesta, all' approdare sulla riva bramata si trova fra le braccia della famiglia che l' attendeva con affannosa impazienza: — traetelo dall' esule, infelicissimo! che, sospirata per lunghi giorni la patria da cui fu spinto lontano, torna a rivederne le mura, e nell' accostarsi alla casa natale, intende con ansia lo sguardo a cercarvi i suoi cari.

Per tal via guidando la mente e la mano, condurrete, o pittori, meglio assai che non dipinti stupendi per getto di pieghe od eroico atteggiarsi di nudi; condurrete dipinti che della virtù facendosi archivio, diverranno utile lezione al popolo. E se dinanzi a questi sdegneranno fermarsi gl' idoleggiatori della sterile forma, si affolleranno a grande compenso le moltitudini, le quali rimirando come dentro a specchio sè stesse, plaudiranno commosse all' opere vostre, e v' infonderanno quel vigore che il genio modesto non trova sempre entro a sè, ma ha bisogno di rinvenire nella parola e negli affetti de' contemporanei.

Per ultimo, un vitale vantaggio trarrete dalla scelta di così fatti argomenti; potrete, quelli con amorosa cura studiando, più presto e sicuramente avvezzarvi a vedere il vero nella nobile semplicità sua; a ricordarvene il subito alternare delle movenze e de' sentimenti; a coglierlo negli slanci spontanei dell' emozione: quindi a non infarcirlo di convenzioni rubate alla mimica, rubate agli atteggiamenti dei marmi antichi, impastate di falso riso, di fittizio pianto. Vizii ne' quali non è difficile cada l' artista quando i tèmi

d' un tardo passato sol tratti; imperciocchè il tardo passato si presenta all' intelletto nostro come ravvolto in una nube dorata di eroismo che ci fa parere quegli uomini maggiori di noi, e quindi meritevoli d' essere con più grave maestà di movenze rappresentati.

Laonde, rappresentando i più toccanti fra i soggetti del presente, potrete, o pittori, anche per questa via operare l' arte degna veramente di questo nome, la quale altro non è se non la potenza di far meglio sentire e comprendere il bello morale: — e il bello morale spesso si impara meglio entro alla vita fervida dei fratelli, che non sul cadavere, per quanto gigantesco, degli avi.

---

# DEL CHIAROSCURO

## NELLA PITTURA.

—

Uno di quei letterati il cui pregio massimo è di avere certa misteriosa eleganza nella parola, molta fervidezza di fantasia, e l'arte, non difficile, di catenare questa a quella, sì che ne escano periodi che facciano vista di idee, sentenziò strambamente, essere il chiaroscuro *l'elemento poetico per eccellenza, il frutto di uno sguardo entusiasta e della vista ispirata degli oggetti.*[1] Questo guazzabuglio, uscito dal tenebroso trascendentalismo di Cipriano Robert, nel suo famoso *Saggio d'una filosofia dell'arte,* fa di certo ridere ogni artista assennato. Ma sembra per altro che non sia affatto estrinseco alle dottrine dell'ombrare adottate da alcuni pittori, che di senno non mostrano grande abbondanza; imperocchè essi trattano nei loro dipinti il chiaroscuro, proprio come una poesia che non ha sua base nella realtà, come un entusiasmo inspirato, a cui non è puntello la scienza. Ma siccome le influenze della luce, appunto perchè determinate da leggi fisse della fisica

[1] *Essai d'une Philosophie de l'Art.* Paris, 1836, in-8.

e dell' ottica, mal sopportano le ispirazioni delle Muse e i voli di Pegaso, e vogliono ad ogni costo il *sì* tremendo della ragione, ne segue che nei dipinti di que' tali pittori la sublime poesia del chiaroscuro sia piena zeppa d' errori capitali, che sarà non disutile di qui brevemente notare, per vedere in séguito con quali norme sia dato evitarli.

Uno de' più comuni fra tali errori è quello di non prolungar sul terreno gli sbattimenti che devono produrvi figure ed oggetti, che il pittore suppose illuminati dal sole. Riesce quindi un controsenso veramente singolare, vedere que' lumi arditi, quelle macchie robuste, que' riflessi spaziosi venuti dall' ideato raggio solare, unirsi ad ombre che si protendono languide ed indecise sul terreno. Più curioso ancora è l' osservare alcuni gruppi su cui cade lo sbattimento o di qualche edificio ovvero di altri gruppi, offerire una massa scura, qualche volta oltre il conveniente, e non scorgere poi il confine dell' ombra che li fa così opachi. Spesso questi gruppi si presentano ombrati senza che si vegga da quale corpo venga simile macchia; dal che, se pur rimane vantaggiato l' effetto brioso del quadro, resta però offesa la ragione, che è la prima aiutatrice del bello. È da porsi gran cura ad evitare tale vizio, perchè non traspare solo da parecchi dipinti moderni, ma offende taluno dei lodatissimi fra gli antichi.

Un' altra parte del chiaroscuro che mi sembra in certi artisti degna di forte biasimo, è il tono o troppo opaco o troppo incerto ch' essi danno alle figure dei secondi ed ultimi piani del quadro. Perchè mai quel nebbioso nei contorni? Perchè quel tanto grigiastro nel colore? — Mi

si risponde, che questo artificio giova mirabilmente a tener quiete le parti lontane e a dare spicco alle vicine, a far ben risaltare gli oggetti della prima linea del quadro, e a farli comparire bene staccati gli uni dagli altri, per modo che l'osservatore creda vi giri l'aria fra mezzo. E la natura, domando io, non sa anch'essa far apparire spiccati fra loro gli oggetti? non sa mostrare più distinti quelli che stanno più vicini all'occhio? Ma ella non si vale per questo nè di contorni nebbiosi, nè di toni grigiastri che sfumino nell'aria, se non quando gli oggetti sieno già per modo lontani, da essere appena percettibili all'occhio. Se guarderemo invece alle cose vicine all'osservatore od a quelle che sono a tale distanza da potersene ben discernere le forme, le scorgeremo nette sempre nei loro dintorni. La differenza fra le prime e le seconde sta nel tono locale, e nella gradazione fra le ombre ed i lumi. Le vicine, cioè, c'appariranno con belle e chiare piazze di luce, con mezzetinte molteplici, ma non spezzate troppo, e con ombre larghe, raddolcite nei riflessi, e determinate, nelle varie lor forme, dalle profondità entro alle quali neppure i raggi riflessi possono entrare. Le lontane invece, pur manifestandosi precise allo sguardo, avranno lumi ed ombre più deboli, e solo riceveranno forma dalla massa del tono locale, risolta qua e colà da quei siti in cui, non entrando nè luce nè riflesso, si genera l'ombra propriamente detta. Se poi lontanissime queste cose, allora non risaltano se non per tono locale, che d'ordinario partecipa dell'aria, e spariscono tutte le gradazioni sopra notate. Da ciò viene dunque la necessità che l'artista sappia bene ove posino nel piano le figure, e quale distanza corra fra le

une e l'altre, affinchè possa calcolare con quale gradazione debba applicare a ciascheduna il chiaroscuro. Di tal guisa la giusta prospettiva lineare sarà guida all'aerea; e la conoscenza sicura della prima aiuterà il ragionamento a raggiungere la seconda.

Un errore nell'ombrare ancora più meritevole di rimprovero, e di certo più comune dei rammentati, io lo ravviso nei contrasti coi quali cercasi da alcuni ottenere un effetto brioso, vivace, e ciò che in linguaggio d'arte si suol chiamare *bel partito*. In parecchi fra gli odierni dipinti scorgo supposto il lume come proveniente dall'un dei lati, e inclinato ad un angolo allo incirca di 45 gradi. Tale modo convenzionale di fissare l'altezza della luce, offre all'artista opportunità di farne riposare una grande massa sul personaggio, ovvero sul gruppo principale; quindi è ch'egli può facilmente rilevarlo dal resto del quadro, e mostrarlo perciò nella maggiore evidenza. Ma qualcuno v'ha, che di questo solo mezzo non si tien contento, lo trova ancora poco efficace ad ottenere il bramato effetto: perciò che fa? Getta a piene mani la luce su quel favorito suo gruppo, e lascia nell'oscurità la più sorda, tanto gli edificii quanto le figure che stanno nella seconda linea, confidando così di far quello apparire più luminoso. Ma se tale artificio può acconciarsi bene ad un lume serrato od a quello prodotto da una fiaccola, è desso poi del pari conveniente al lume aperto del giorno che si spande, con più o meno d'intensità, da per tutto, e, come dice Leonardo, *scende dall'alto?* Io non nego, sia la or notata una via per guadagnare, senza soverchia fatica, certo effetto gradevole all'occhio; ma non è sicuramente andar

vicino alle apparenze che più comunemente il pittore dovrebbe rappresentare ne' suoi quadri, nei quali di solito è supposta l' azione a campo aperto. — Milizia e Mengs dissero, parlando del chiaroscuro, che *se in un quadro i lumi e le ombre principali si presentano in masse, in concatenamenti, in gruppi subordinati fra loro, di maniera che lo sguardo vi trovi accordo, armonia e riposo, il chiaroscuro è ben inteso.* — Tutto questo sta bene, finchè nel chiaroscuro si voglia soltanto trovare un effetto gradevole, ma non quando piaccia di mostrarlo conforme a verità; imperocchè vi può esser nella bilancia e nella distribuzione delle masse armonia e riposo, e ciò nonostante aver l' artista trasportate le apparenze del lume chiuso ad una rappresentazione supposta a lume aperto.

Altra pecca di cui è da accagionarsi il chiaroscuro d' alcuni pittori, è l' incertezza nella forza comparativa dei toni chiari, per cui rimangono essi indecisi, se debbano rilevarli di tono sul fondo, ovvero far in modo che questo, colla sua oscurità, lasci staccar per chiaro gli oggetti che vi campeggiano sopra. La natura non cammina per certo così dubbiosa nelle sue leggi. Supponiamo che due corpi egualmente *monocromati,* cioè d' uno stesso colore, sieno a distanza l' uno dall' altro, e collocati in modo che l' uno sull' altro campeggi. Sia che il sole batta in tutta la sua pienezza sopra un corpo, sia che questo venga illuminato da luce diffusa nell' aria, anche senza il raggio diretto del sole, il detto corpo si stacca sempre per chiaro sul campo, allorchè sul campo batta poca luce. Quando invece la massa del lume colpisce direttamente un fondo di colore chiaro, lascia di necessità men luminoso quanto sovra esso rilevasi e sia

pure dello stesso colore. Perciò ogni cosa allora si distacca in maniera, che le mezze tinte e i riflessi constano tutti d'un valore più basso del fondo su cui si levano; le ombre sole ne sono più scure, i lumi alquanto più chiari. Ad una legge così universale non badano, d'ordinario, molti pittori; ed affascinati dalla vaghezza di far pompa di tinte brillanti, e mal sicuri nel conoscere la forza comparativa degli accennati toni chiari, o timorosi di non dar bastevole rilievo alle loro figure, adottano una convenzione (secondo che io penso) la più contraria alla verità. Dalla parte in cui la figura riceve la luce pongono un fondo d'un tono sensibilmente più scuro de' lumi; e per contrario, dall'altra ove stanno le tinte in ombra e riflessate, dipingono immancabilmente un campo chiaro. Quanta ragione vi sia in ciò, ognuno di leggieri lo vede; quanto sieno serbate le leggi della natura, lo dissi più sopra. Eppure sono tanti che inciampano in tale errore, e vi inciampano ad onta che abbiano fatto lunghi studi sui buoni chiaroscuratori antichi. Ciò prova per altro, che solo materialmente li studiarono, nè rafforzarono mai lo studio col ragionamento. Imperocchè, se avessero ben meditato sui dipinti, per esempio, di Tiziano, sarebbonsi accorti, com' egli, non solo non incorra mai nella pessima convenzione citata, ma stacchi gli oggetti dal fondo o tutti di chiaro o tutti di forza, senza oscillar mai; nè venire da questo a' suoi dipinti o debolezza, o pesantezza di colore. Anche il Correggio si mostrò valentissimo in queste relazioni tra il fondo e gli oggetti che devono campeggiarvi sopra, siccome è sempre in quanto s'attiene alle vere leggi del chiaroscuro. Egli che amava infinitamente veder tondeggiare le varie parti delle figure,

e voleva far pompa di estesa e ricca scala di mezze tinte e di toni, le spiccava ordinariamente per chiaro, nè per questo avea mestieri di porre in opera irrazionali artificii pei fondi.

Veggo ora con vera compiacenza che ogni giorno si fanno minori in numero quelli che inciampano negli errori sopra notati; ma osservo del pari come altro errore (il quale or brevemente accennerò) tenga ancora profonde radici. Sono troppi coloro che sperando di trovare nel nero la forza, usano d'un ombrare oscuro, e, più che scuro, opaco, in cui niuna trasparenza si ravvisa. Perciò il più delle volte, non solo le tinte, ma i toni dell'ombra si manifestano più gagliardi di quello che in natura non sieno; perciò molte tinte delle parti ombrate compariscono pesanti e color di noce; perciò e teste ed intere figure, paiono sporcate per metà di nero, anzichè tondeggianti come le vere. Ecco quindi quella tale *pittura nera*, a cui accennai altra volta; pittura che viene accettata per buona moneta dai mecenati, dagli amatori e da artisti non pochi, ma non dal popolo, il quale, non falseggiato nel suo giudizio dalla pregiudicata opinione dei così detti intelligenti, scorge a prima giunta, nelle ricordate pitture, la differenza che corre fra la verità e la sua imitazione; e vedendo quel tanto nero nelle guancie, sotto gli occhi, e sotto il naso d'una testa, domanda, nel suo ignorante linguaggio, perchè quell'uomo abbia gli occhi così ammaccati, perchè mezzo del suo volto sia colore del cioccolatte, e l'altro mezzo bianco; perchè sotto il naso conservi il sudicio del tabacco? I sapienti si smascellano dalle risa a sentire tanta goffaggine; ma pur troppo il popolo ne sa più di essi, imperocchè s'avvede

come nell' ombre prodotte sul vero, specialmente dalla luce del giorno, non vi sia mai nè la nerezza nè la opacità, che viene ora prodigata in certe pitture.

Tale errore nel chiaroscuro deriva, a parer mio, da due cause: l' una è quella di trarre gli studi che devono servire pei quadri da modelli guardati al lume ristretto d' una finestra; l' altra è originata dal metodo di colorire, comunemente adottato come di tutti il migliore, da quelli però soltanto che non si danno la pena di provarne altri. Dai Caracci insino a noi tutti gli studi preparatorii d' un dipinto soglionsi fare entro a stanze illuminate da finestre prospettanti a settentrione, perchè il sole non entri mai a mutare la equabilità della luce. L' espediente è ottimo finchè si tratta di procurarsi luce buona per usare il pennello, imperocchè i mutamenti di luce originati dal sole, o dall' incrociamento dei raggi luminosi venuti da più finestre, sturbano facilmente l' occhio, e di conseguenza fanno errare la mano. Tale espediente è anzi opportuno, se i modelli si debbano studiare, per riportarne gli studi sopra un quadro supposto in un interno al lume di una sola finestra. Ma questo espediente non va più bene, se tali studi abbiano a servire per una composizione immaginata all'aperto, e quindi illuminata o dal sole o dal lume diffuso dell' aria. I modelli posti in una stanza nelle condizioni indicate, presentano ombre scure, ed in gran massa, e tanto più scure quanto meno luce rifletterà dalle pareti sul modello. Copiati tal quale, codesti modelli, è manifesto che non ci daranno studi che possano giovare per la composizione a luce aperta. È manifesto, dicevo; ma in onta di questo, quanto pochi quelli che si risolvano a guardare la verità

fuori della stanza, sulle piazze, sulle strade, fra i campi! Eppure non v' è, nè vi sarà altro mezzo di raggiungere giusto il chiaroscuro conveniente alle figure che devono stare a luce aperta. Simile colpa non è già solo di noi moderni, ma avea attecchito anche nell' epoca più luminosa dell' arte, vale a dire nel secolo XVI; ed è per questo che Leonardo scriveva nel 46° de' suoi Precetti: « Grande errore è di quei pittori i quali ritraggono una cosa di rilievo a un lume particolare nelle lor case, e poi mettono in opera tal ritratto a un lume universale dell' aria in campagna, dove talora abbraccia ed illumina tutte le parti delle vedute a un medesimo modo; e così costui fa ombre oscure dove non può essere ombra; e se pure ella vi è, ell' è di tanta chiarezza, ch' è quasi impercettibile, e così fanno i riflessi dov' è impossibile quelli esser veduti. »

Molti si ingegnano di rimediare al difetto, modificando sul dipinto di fantasia quelle ombre riuscite o troppo fosche o troppe opache. Ma alla buona intenzione un altro ostacolo fieramente si contrappone, il metodo cioè di usare il colore. Sbozzano di corpo, ricampeggiano pure di corpo, a pieno colore, abborrendo dall' usar velature. Così appariscono pochissimo luminose le parti chiare; ma, quel ch' è peggio, nere, e prive d' ogni trasparenza le ombrate. — Non è questo il momento, in cui io possa svolgere l' importantissima quistione delle velature; io non fo qui che accennarla, riserbandomi in apposito scritto a provare come senza preparare l' impasto, ben modellando le parti a chiaroscuro, velando dopo, con tinte trasparentissime, sia non già difficile, ma impossibile ottenere le tinte del vero, così nel chiaro come nelle ombre. — Ora proseguo nel

mio soggetto, a fine di notare quali modi mi paiano da seguirsi per avere, fin da' primi anni, giusta nozione del chiaroscuro, e per regolarne le norme a seconda dei casi.

Gli Enciclopedisti nel Dizionario delle Belle Arti definirono il chiaroscuro: « l'effetto della luce considerata in sè medesima, vale a dire rendente gli oggetti da essa colpiti più o meno chiari, a seconda delle sue diverse incidenze, ovvero più o meno oscuri quando ne sono privi. » Meglio era dire: la scienza che comprende la digradazione dei lumi e delle ombre, e le diverse loro ripercussioni da cui sono originati i riflessi.

Questa scienza riesce pur troppo difficile anche a quelli che spesero nell'arte molti anni, perchè non cominciano ad apprenderla per la via più semplice, e invece di pigliar le mosse dal noto per arrivare all'ignoto, camminano in mezzo ad astrattezze vaghe che non fissano un principio sicuro, non indicano netta la via da percorrersi. Converrebbe invece, anche in tale insegnamento, partire sempre da fatti semplici e agevoli a concepirsi; e da questi poi gradatamente procedendo innanzi, giungere alle massime fondamentali fulcite dal raziocinio, e dimostrate, anche nelle svariatissime loro applicazioni, come conseguenze d'un solo principio.

Tiziano, ch'era quel grande chiaroscuratore che tutti sappiamo, stimava dar idea degli effetti del chiaroscuro portando l'attenzione sopra un grappolo d'uva battuto dalla luce. Egli facea osservare a' suoi allievi come ogni grano in particolare, a cagione della sua sfericità, offra una digradazione di luce, in cui stanno passaggi dolcissimi; e come nello stesso tempo codeste parziali digradazioni sieno, esse

medesime, subordinate ad una digradazione più estesa che investe il grappolo intero, riguardato come un sol corpo. Colla scorta di così fatta comparazione, egli dimostrava come nei gruppi d' una composizione il chiaroscuro parziale di ciascuna figura rimanga sottomesso all' ombrare generale di tutto il gruppo; e così provava come le ombre intermedie d' un corpo qual siasi non debbano interrompere l' effetto della massa. — Questo mezzo dovea essere giovevolissimo nella condizione di Tiziano, che poteva ad ogni istante rafforzare cogli insigni esempi propri la giustezza del precetto, e che d' altra parte parlava ad allievi già avanzati nella tecnica; ma non mi parrebbe il migliore per dar esatta nozione del chiaroscuro a chi vi si inizia ancor novizio nell' arte. Con chi fosse sul limitare dell' arduo cammino, mi piacerebbe venisse seguito il metodo che ora dirò; giacchè parmi quello che nello offerire un' idea spiccata del chiaroscuro, presenta subito regole limpide e fisse, le quali difficilmente potranno essere dall' allievo dimenticate. Io, dunque, porrei dinanzi ai giovani un oggetto che in sulle prime non dovesse occuparli molto rispetto alla forma, affinchè non venissero distratti nel cercare la perfezione di quella, ma tutta la forza dell' intelletto potessero invece rivolgere a comprendere le ragioni della luce e delle ombre. Per esempio, darei loro ad esemplare due corpi solidi di differente figura, una palla, com' a dire, ed un cubo; variando la posizione dell' uno e dell' altro, col disporli in modo che uno sull' altro gettasse ombra, l' uno sull' altro riflettesse raggi luminosi. Alzando ed abbassando i detti corpi rispetto al centro della luce, allontanandoli più e meno l' uno dall' altro, sarà cosa agevole far comprendere ai giovani (già

s' intende impratichiti nella prospettiva) in quali svariati modi guizzi la luce e sfugga in ragione della forma e della postura delle superfici. La palla gli mostrerà un punto solo luminoso, e tutti gli altri più o meno digradati da mezze tinte, fino alla parte la quale, non ricevendo lume nessuno, rimane in ombra, ma temperata però verso il contorno dai riflessi del terreno o d' altro corpo su cui posa la palla. Nel cubo poi osserverà una gran massa luminosa e quasi non digradata sulla superficie esposta direttamente alla luce; e sulle altre tutte, invece, scorgerà variata la forza e la intensità delle mezze tinte e delle ombre, a seconda che quelle parti si presenteranno più o meno obbliquamente al raggio diretto, e saranno più o meno riflessate dal terreno e dai corpi circostanti percossi dalla luce.

Da queste osservazioni pratiche che ognuno può fare, chi è più ingegnoso presto salirà alla teoria; ed avvertendo da sè il modo come la luce si spande sugli oggetti, comprenderà agevolmente come essa, partendo da un punto per diffondersi sopra un corpo, ne tocchi la superficie con una grande quantità di raggi diretti uscenti da quel punto. Il raggio che tocca il primo qualche parte di tale superficie, vi lancia la più viva luce, perchè esso vi giunge meno alterato degli altri e per la via più breve. I raggi invece che colpiscono successivamente gli altri punti più lontani dal foco della luce, e ch' ebbero per conseguente più strada da percorrere, e si incidono ad angoli maggiori o minori del retto in quanto alla superficie, son rimandati da questa con minore chiarezza e brio. D' altra parte, se l' oggetto offre superfici rotonde o inclinate, sulle quali questi raggi non cadono perpendicolarmente,

essi scivolano via, nè si riflettono allora che incompiutamente. Infine, quando tali raggi incontrano un corpo, una parte d'esso od una superficie che ne nasconda un'altra, quest'ultima resta priva della luce diretta che le portano i raggi, ed ecco l'*ombra*. Ma quest'ombra, che dovrebbe esser nera se fosse assolutamente privata di raggi, vien temperata invece dalla ripercussione d'altri raggi, i quali battendo sugli oggetti circostanti, sono rimandati su quelli che l'avvicinano; ed ecco i *riflessi*. Questi riflessi poi risultano di due specie, imperocchè la ripercussione dei raggi non dà, talvolta, che una semplice emanazione di luce incolora, tal altra un'emanazione colorata; differenza che viene dalla diversa natura della superficie da cui parte la ripercussione. I corpi duri e politi ad un certo grado, come le pietre i metalli, non producono che i riflessi della luce; i corpi invece meno uniti e più colorati rimandano, insieme ai raggi che ripercuotono, emanazioni del lor colore. V'hanno infine corpi che s'imbevono, per così dire, della luce, e che non la ripercuotono in nessuna maniera. Ragionando sul chiaroscuro di questa guisa, si viene a comprendere il perchè ed il quando l'ombra portata da un corpo monocromato in parte ombrato, su altro corpo pur monocromato, sia ora più ora meno intensa dal lato oscuro di esso corpo. Se l'ombra portante vien colpita da raggi di riflesso, risulta più chiara dell'ombra portata; se no, è più scura. Ma siccome l'ombra portante è d'ordinario colpita dai riflessi del terreno e di altri oggetti circostanti, il che non avviene di frequente nell'ombra portata, così ne segue che questa è d'ordinario più scura della portante.

Risulta dunque da quanto ho detto, che le gradazioni

della luce in ragione de' piani si stendono dalla più grande vivacità di quella fino alla privazione totale che scorgesi entro a cavità profonde, nelle quali non possono entrare raggi riflessi. — Risulta ancora che questi riflessi producono combinazioni e modificazioni innumerevoli le quali, allorchè sieno accomodate secondo le leggi che ci offre il naturale, ingenerano la giustezza e quindi l'armonia del chiaroscuro.

Il pittore che per toccare questa giustezza e questa armonia è costretto a seguitar le leggi positive ed esatte dell' incidenza e della riflessione dei raggi luminosi, è almeno libero di fissare in ciascuna delle sue composizioni il punto dal quale egli suppone che si spanda la luce sugli oggetti dei quali vuole composto il suo dipinto. Egli, nuovo Giosuè, ferma, per così dire, il sole in quel punto che meglio gli aggrada, a meno che non debba rappresentare una data ora del giorno. A questo sole fermato ad un punto fisso, presume esposte le superfici ch' egli desidera rischiarate, e vi interpone, a suo grado, vari oggetti, per dar luogo a privazioni di luce più o meno complete, e quindi più o meno favorevoli agli effetti armoniosi ch' egli deve produrre.

Così la scienza del chiaroscuro consiste nel conformarsi con esattezza alle leggi fisiche che regolano la luce, secondo una supposizione che vien prestabilita dal pittore, rispetto al punto da cui essa luce deve partire. — Tale libertà di supposizione non è indefinita; giacchè se essa, per esempio, non è obbligata, come nel più comune de' casi, di offrire allo spettatore il centro della luce da cui è rischiarato il quadro, bisogna nonostante che questo spettatore possa nettamente indovinare in qual luogo, fuori della composi-

zione, il pittore fissò il punto da cui dee partire la luce, alla guisa di un geometra che, prolungando porzioni di linee convergenti le une verso le altre, giunge al punto della loro riunione.

Fissato dunque che abbia il pittore idealmente il centro da cui deve far partire la luce, e supposti gli accidenti d'interposizione e la disposizione degli oggetti, il problema ch' egli è tenuto a sciogliere, per esser chiamato buon chiaroscuratore, è quello di *conformarsi geometricamente alle regole di incidenza e di rifrazione, colle quali la natura spande i raggi della luce vera.*

Colla speranza di avervi dato un' idea generale abbastanza chiara di che cosa sia chiaroscuro, ed in qual modo si debba cominciare ad impratichirsene, mi limiterò ora a rincalzare il qualsiasi ragionamento mio coi risultamenti che sono da osservarsi nei dipinti di coloro che guadagnarono nel chiaroscuro fama di eccellenti.

Esporrò, in via di saggio, alcune osservazioni che ogni artista potrà fare da sè sui lavori di questi sommi. Ma perchè si possa ben intendere quanto sarò per dire, è necessario ch' io dia un nome alle più evidenti combinazioni della luce e dell' ombra; e per esser chiaro le divido in cinque categorie, *luce, mezza luce, tono medio, mezz' oscuro, oscuro.* — *Luce,* cioè la parte su cui battono più copiosi i raggi. — *Mezza luce,* cioè i lumi subordinati al maggiore, perchè colpiti da raggi obliqui. — *Tono medio,* che dicesi d' ordinario *mezza tinta,* prodotto dalle parti su cui i raggi strisciano anzichè colpire direttamente. — *Mezzo oscuro,* cioè il passaggio dalla luce e dal tono medio all' ombra, ovvero la diminuzione di quest' ultima, originata

dai riflessi. Finalmente *oscuro,* ossia privazione di luce sì diretta che riflessa. Ciò premesso, vengo subito a fare il novero delle accennate osservazioni, in parte mie, in parte raccolte dagli autori che più maturamente scrissero sul chiaroscuro.

1. — Quando l' effetto di un quadro consta principalmente di *luce* e di *mezza luce,* le parti oscure acquistano più valore e forza; ma senza l' aiuto de' colori brillanti nelle parti luminose, l' effetto ne sarà debole. Quando invece un quadro si compone di toni *oscuri* e *mezzo oscuri,* le parti luminose appaiono più brillanti, ma esse compariranno quasi macchie, se i mezzi lumi non le accordino e non le uniscano fra loro. Senza tale precauzione il quadro sembrerà nero e pesante. — Se un quadro poi offre preponderanza di toni medii, le parti oscure e chiare potranno venirvi più facilmente usate; ma l' effetto generale può diventarne debole ed anche nullo.

2. — Le parti luminose e le ombrate sono acconcie a produrre differenti risultati in un quadro; ma i tre principali sono il *rilievo,* l' *armonia,* e l' *effetto.* Col primo un' opera avrà il carattere e la solidità del naturale; col secondo guadagneranno accordo le sue parti: col terzo si faranno comparire gli oggetti al loro posto. L' uso giudizioso di queste tre condizioni è ciò che costituisce un buon chiaroscuro; e ho detto *giudizioso* pensatamente, perchè se, per esempio, eccede nel rilievo, il dipinto riesce duro e secco: se per ottenere armonia si addolciscono o si confondono troppo le parti, diverrà floscio; se invece vorrassi effetto largo soverchiamente, non si avrà risalto spiccato a dovere.

Il rilievo è sopratutto necessario nelle grandi opere che devono essere vedute più da lungi che non i quadri da cavalletto: esso impedisce che appariscano dure e stagliate, e dà loro quella nettezza che toglie la confusione. Questa precisa nettezza d'effetto, per cui tanto spiccano i dipinti di Raffaello, di Tiziano, del Correggio e di Paolo, si desidera indarno nelle opere dei Carracci e di tutti quelli che seguitarono il loro eclettico sistema, da Guido Reni in fuori, ch'è sommo anche in ciò.

L'armonia si ottiene, controbilanciando industremente fra loro i toni, in modo che quelli di un valore non restino troppo uniti da una parte, senza essere richiamati altrove.

L'effetto largo non può conseguirsi che stendendo molto in un dipinto le piazze di luce e d'ombra. Se vuolsi rendere un effetto di luce aperta vi si riuscirà meglio ancora, giovandosi poco del tono medio e distribuendo una maggior quantità di luce e di mezza luce, ciò che dà alle parti oscure la forza relativa ch'esse possedono in natura; ma in tal caso i lumi devono mostrarsi vigorosi e brillanti.

3. — Se la luce riunita in un foco, per mezzo di lente, viene in seguito projettata obbliquamente sopra d'un muro, essa ci manifesterà una delle sue proprietà principali, su cui parecchi artisti fondano il loro sistema di chiaroscuro. Là dove molti raggi stanno riuniti, ne va aumentato il brillante della luce; e quando poi essi diventano più diffusi e più estesi, quella si manifesta naturalmente più debole e si spande in mezzi toni. Di qua ne venne il mal vezzo in molti artisti e passati e presenti, di dare gli effetti di una luce chiusa in una stanza anche a soggetti rappresentati a cielo aperto. In questo scoglio, che neppure

parecchi de' grandi pennelleggiatori evitarono, non urtò però mai fra i pittori arcaici l'Avanzi, fra i più moderni Paolo Veronese, ed alcuni fiamminghi, fra' quali primeggia Cuyp. I tre valenti qui nominati ottennero l'effetto della luce aperta, facendo dominare per tutto il dipinto una grande estensione di luce e di ombra.

4. — Quasi tutti i chiaroscuratori s' accorsero che ogni luce, per piccola ch' ella sia, ha un foco, cioè una parte più chiara del resto. Di fatto, è questa una legge generale della verità, che dev' essere seguitata colla maggiore sollecitudine. Per la stessa ragione v' è una porzione dell' ombra più appariscente del resto. Quando questi due estremi sono posti a contatto, si giovano reciprocamente per causa del contrasto, giacchè l'uno diventa più brillante e l' altro più oscuro.

5. — Se attraverso un quadro si descriva una linea diagonale, e se il massimo oscuro e la maggior luce sieno collocati negli angoli opposti, si produrrà sicuramente il più largo effetto possibile; ma se vuolsi ottenere una bilancia od una fusione fra queste due parti, non v' ha altro mezzo per conseguir ciò se non di frammettere una porzione della parte oscura nella massa chiara, e viceversa. Da ciò risulterà maggiore, non solamente l' armonia, ma anche l' intensità della luce e dell' ombra, per la forza dell' opposizione.

6. — La luce principale è posta qualche volta nel centro del quadro, da dove essa si spande gradatamente fino alle ultime parti; e giunta poi là, sparisce, venendo surrogata da un cerchio oscuro che chiude la composizione. Con questo mezzo la luce si fa brillantissima, principalmente se

una piccola porzione d'oscuro viene posta a contatto con essa. Questa maniera di fondere la luce nell'ombra è stata condotta a grande perfezione dal Correggio e da Rembrandt, che rilevarono sovente la parte oscura delle loro figure con un fondo più oscuro ancora, ciò che dà ai dipinti un effetto, come dicono gli artisti, *succoso* e *ricco*.

7. — Se i lumi devono predominare in un quadro il cui fondo sia scuro, diventa necessario che appariscano, non solamente vari nella forma e nella grandezza, ma che anche presentino una disposizione gradevole; imperciocchè attireranno l'attenzione più assai che se il fondo fosse chiaro.

8. — Reynolds osservò che in generale i pittori veneziani non accordavano alla luce se non *il quarto della superficie del dipinto*, comprendendo in questa porzione i lumi principali ed anche i secondari. Un altro *quarto* davano alla *maggior ombra*, e tenevano l'altra metà per la mezza tinta. Rubens invece concedeva ai lumi uno spazio alquanto maggiore del *quarto*, e Rembrandt appena un *ottavo:* perciò i suoi lumi sono assai brillanti, ma il resto del quadro rimane sovente sagrificato di troppo.

9. — Quando pensiamo che la natura distende i suoi paesaggi in un piano orizzontale, e che noi siamo forzati a lottare con essa, valendoci di una superficie perpendicolare, ci accorgeremo che non devesi solamente chiamare in soccorso una luce viva, la quale entri in contatto con una tinta oscura ben decisa e con colori caldi che abbiano la proprietà di far avanzare gli oggetti, ma che c'è forza sagrificare la parte più lontana del fondo con ombre dolci e con tinte fredde, le quali impediscano ch'essa dia apparenza d'essere vicina all'occhio.

10. — Allorchè una composizione generalmente oscura, forma una grande massa d' ombra nel centro della tela e che viene circondata di luce a mezzo del cielo, dell' acqua, ovvero di un primo piano chiaro, essa acquista per tal modo una grande vigoria d' effetto.

11. — Mancandoci nell' arte i mezzi di dare quel brio e quello splendore che ha la luce in natura, importa molto nascondere il corpo luminoso da cui partono i raggi che rischiarano gli oggetti; altrimenti saremmo forzati, per accostarci al vero, di sagrificare troppo tutto il quadro ad un punto solo. Rembrandt, osservando che la fiamma d' una candela superava dieci volte col suo splendore tutto quello che gli stava d' intorno, tentò rendere l' effetto oscurando tutto il resto del quadro; ma in tal modo urtò sovente nel fosco e nell' indeterminato. Ma quando poi saviamente s' avvisò di nascondere la fiamma di quella candela, seppe colorare con maggior distinzione ed esattezza gli oggetti ch' essa rischiarava. La luce ch' egli sparse allora gradatamente sui quadri, divenne più espansa, e potè lanciarla anche nelle parti più ombrate, ove gettò alcuni lumi moderati assai, d' un tono rosso o di un bruno dorato, secondo il valore del lume principale. In questo modo produsse molta armonia, senza distruggere la larghezza del chiaroscuro.

12. — Il sistema di Rembrandt, di dare ai quadri un tono generale assai basso (tenuto fra giusti confini che sia) ha molti vantaggi su tutti gli altri. Aiuta l' artista a dare un tono ricco a' suoi colori senza farli apparire pesanti. Di certo, usando toni deboli, specialmente nei fondi, non si riuscirebbe con eguale fortuna, salvo di non adoperare co-

lori vigorosi nel posto dei lumi. Molti fra i migliori veneti pare la pensassero nella stessa maniera.

13. — È verissimo che quando la parte chiara d'un oggetto è posta sul lato oscuro del fondo, e la oscura sul chiaro, tutto si bilancia più facilmente, e produce quindi più spiccato effetto. Ma si badi però molto, seguitando questo sistema, di non urtare in quelle convenzioni di cui ho già fatto parola, nelle quali pur troppo s'abbattono parecchi moderni, che di tal sistema si mostrano soverchiamente innamorati. Meglio è attenersi ad un metodo di savi contrasti di tono e di tinta, coi quali si potrà ottenere anche maggior larghezza ed armonia d'effetti. Ciò può conseguirsi facendo, al pari dei Fiamminghi, la parte chiara di un tono differente dal fondo sul quale è posta, e la oscura d'un valore più caldo o più freddo dell'ombra da cui va circondata.

14. — Siccome è della maggiore importanza che gli oggetti restino alla loro distanza rispettiva, relativamente all'occhio dello spettatore, è buon metodo quello di circondare le parti che voglionsi far avanzare, da un'ombra forte, e di accerchiare per contrario le altre c'hanno da serbarsi lontane, con un fondo d'un tono meno vigoroso. È noto che le linee fortemente e vivamente segnate hanno la proprietà di ravvicinare, mentre le più indecise allontanano gli oggetti. Ecco perchè tutti i buoni pittori del quattrocento e l'erede loro più valoroso, Raffaello, quando aveano freschi o tavole di vasta mole da colorire, contornavano le figure del primo piano con una grossa linea per mezzo di una tinta neutra calda, perchè apparissero più vicine all'occhio coll'aiuto di quel risentito contorno.

15. — Quando buon numero di piccoli oggetti entra in un quadro, o quando la composizione generale consta di molte figure, è impossibile di ottenere una luce ed un' ombra larga; salvo che non si possano unire insieme molti di questi oggetti e figure, dando a tutti una stessa forza di tono. Per arrivare a tanto, bisogna sopratutto saper ben aggruppare gli oggetti in modo che campeggino gli uni sugli altri senza confusione.

16. — A togliere pesantezza o monotonia alle grandi masse ombrate, è utile partito porre in mezzo ad esse corpi riverberanti luce ardita, come armature e cristalli. Cosi si operano vantaggiosi richiami delle masse di luce, e queste acquistano forza ed armonia, senza perdere larghezza.

17. — Un oggetto visto da un punto di distanza di due passi presenta luce, mezza tinta ed ombra, e tutti i passaggi relativi già da me accennati. — Di mano in mano che simile oggetto s' allontana, si indeboliscono le mezze tinte e i lumi, quindi i passaggi all' ombra. Collocato questo oggetto a circa 40 metri di distanza, spariscono le mezze tinte, sono più deboli i lumi, resta l' ombra solo dove non penetra la luce. Allontanato ancor più, restano i toni locali soltanto, modificati dalla massa d' aria interposta. È una massima questa che, avvertita bene, può fare evitare molti de' più comuni errori del chiaroscuro.

18. — Il precetto poi più importante per quelli che cominciano a chiaroscurare egli è questo: che i corpi presentano luce ed ombra, a seconda che il raggio da cui son colpiti, o sferza direttamente una parte d' essi corpi, o li batte di sghembo, o non può arrivarli. — Mi spiegherò meglio con un esempio.

Supponiamo paralleli i raggi del sole percuotenti un oggetto; supponiamo che questo oggetto sia, per esempio, una palla bianca la quale campeggi sopra una superficie piana, egualmente bianca. — Il raggio che colpisce la palla direttamente, e che forma, insieme alla porzione di curva della stessa, un angolo curvilineo più vicino al retto, dà il lume; l'altro che la colpisce di sghembo, formando un angolo curvilineo minore del retto rispetto alla circonferenza della palla, non essendo egualmente ripercosso dalla superficie, produce la mezza tinta; il raggio ch'è tangente alla superficie e forma un angolo curvilineo minore ancora dell' altro testè nominato, cresce l' intensità della mezza tinta, in ragione diretta della progrediente diminuzione degli angoli. Quello che sfugge senza poter toccare la superficie, produce l' ombra; o meglio, l' ombra è in quelle parti che non sono toccate da raggio nessuno. — Quindi un corpo sferico monocromato, campeggiante sopra superficie piana di egual tono monocromato, presenta: — *una parte in luce, una in mezza tinta, una in ombra.* — Perciò, nei corpi da rappresentarsi in pittura, hanno luce le parti in cui il raggio colpisce ad angolo retto la superficie; hanno mezza tinta quelle su cui il detto raggio batte a sghembo; in ombra invece l' altre che quel raggio non ricevono. Di queste tre gradazioni deve essere dunque composto il chiaroscuro di qualunque solido da rappresentarsi sopra un piano prospettico, per quanto sia il numero e la forma delle superficie di cui esso consti.

Sarei troppo lungo, se tutti volessi qui ora noverare gli utili insegnamenti che possono attingersi rispetto al chiaroscuro, considerando ai dipinti dei sommi chiaroscuratori;

più lungo ancora se facessi la lista dei precetti profondi, e spesso difficili a comprendersi, che ne porge su tale argomento Leonardo, e mi occupassi a commentarli in modo che tornassero di facile intelligenza. Mi basta che dalle poche cose che ho accennate si possano trarre come indubitabile illazione, aver que' grand' uomini imparato il loro stupendo chiaroscuro non dal caso, o da una pratica cieca, ma dalla scienza rafforzata con diuturne osservazioni sul vero; imperciocchè ben sapevano che la pratica sola sola, va sempre tentoni, nè può rendere la ragione del suo operare. Quindi, se pur ella qualche volta raggiunge una certa armonia, un certo effetto brillante, altre dieci, altre mille esce dal seminato, e come dice il gaio poeta *perde la bussola e l' alfabeto.* L' artista deve dunque imparare a navigare con questa *bussola;* cioè insignorirsi praticamente delle ragioni del chiaroscuro sui corpi solidi geometrici di figura facilmente comprensibile, rassicurare la pratica colla prospettiva delle linee prima, poscia con quella delle ombre. Forte della regola, sicuro della scienza, guardi poi quest'artista al vero continuamente, raffrontandolo colle opere degli antichi che mostrano meglio inteso il chiaroscuro. Quelle che possono dare la maggiore istruzione intorno a ciò sono le incisioni di Marcantonio Raimondi sui disegni di Raffaello, incisioni che lo stesso Urbinate corresse di sua mano. In quegli insigni intagli il chiaroscuro è ragionato stupendamente. In essi appariscono in modo egregio fissate le piazze di luce e quelle d' ombra; in esse scorgesi ridotta in applicazione pratica lo esperimento della palla bianca, campeggiante sopra superficie bianca; e quindi gli effetti del rilievo spiccano evidenti, perchè guidati da regole fisse.

Ma si rammenti in pari tempo, che se la verità puossi ricopiare parte a parte, per valersene in figure isolate, torna poi difficile lo studiarla riunita. È facile trarre dal vero una testa, un panno, un nudo; ma di tutta una composizione, colle condizioni di sito e di luce immaginate dall' artista, come potrà cavarsene? Come potrassi trovar modo a vedere sul vero tutte le gradazioni e i differenti toni dell'ombre e dei chiari nelle relazioni loro reciproche? Se ci contenteremo di effetti parziali staccati, arrischieremo di ridurre il dipinto stonato, disarmonico, falso, perchè appunto mancante di quell' accordo che nasce dalla varia ripercussione di luce prodotta dalla varia postura degli oggetti fra loro. È qui dunque che verrà aiutatrice più d' ogni altro mezzo la scienza; perchè la scienza guiderà il ragionamento; e questo si farà indovinatore del vero, anche senza averlo dinanzi; e la scienza poi, come il ragionamento, metteranno in luce un fatto sul quale prima di finire richiamo tutta l' attenzione del lettore.

Ed è quello di badar bene a non considerare il chiaroscuro come soltanto un semplice mezzo di procurare armonia e gradevole effetto ad un dipinto, ma invece come una delle principali basi del corretto disegno. Ed in vero, se il corretto disegnare consiste nel percepire distintamente le idee de' corpi e determinarne la figura secondo la posizione del riguardante, quindi secondo le leggi della prospettiva; ne verrà che se il chiaroscuro ne sarà sbagliato, compariranno sbagliate, rispetto alla forma loro, anche le parti ch' esso determina. Supponiamo, per esempio, che una mezza tinta sia troppo forte, un' ombra troppo scura relativamente al punto di distanza; ne verrà di conseguente,

che se le cose dipinte si potessero tradurre in rilievo cogli effetti medesimi di quel chiaroscuro, i lati in ombra riuscirebbero troppo profondi, depressi troppo i luoghi manifestati dalla mezza tinta; e la figura e l'oggetto sarebbero perciò mostruosi. Usano quindi erroneo linguaggio coloro che vedendo una figura ben contornata ma non bene ombrata, dicono, *è ben disegnata ma n'è sbagliato il chiaroscuro*. No; dovrebbero dire invece che n'è sbagliato il disegno, giacchè le mende del chiaroscuro fanno comparire le forme in modo diverso da quello che aver dovrebbero nel naturale. Da questo dunque ne viene che non potrà dirsi mai corretto disegnatore l'artista, finchè non giunga a chiaroscurare bene, non tanto rispetto al collocamento dei lumi e delle ombre, quanto in risguardo al valore comparativo dei toni.

---

# L'ORATORIO DELL' ANNUNZIATA

## NELL' ARENA DI PADOVA

E

# I FRESCHI DI GIOTTO

## IN ESSO DIPINTI. *

—

## PREFAZIONE.

Si direbbe che la fortuna avesse concesso alla sola Italia per tempo lunghissimo il primato nelle arti della bellezza visibile, perchè queste fossero conforto alle sciagure tante che sempre l' afflissero, e mantenendola spartita e discorde, le impedirono sì spesso di stringersi in nazione. È però forza confessare che questo lamentato squarciamento se anneghittì la forza politica degli Italiani, fu anche la cagione efficace della eccellenza di quelle arti che sono tanta parte di nostra gloria ; le quali sicuramente non sarebbero giunte ad apice sì elevato, se la penisola fosse stata sempre un vasto regno signoreggiato da una ricca metropoli. Se l' Italia nella forma del suo governo fosse andata del pari con quasi tutte le potenze d' Europa, ogni fonte di nazio-

* Vedansi le note in fine della illustrazione.

nale ricchezza, siccome fiume in mare, avrebbe messo foce nella capitale, e questa unicamente ora vedremmo arricchita da ogni maniera di ornamenti e decorata da pitture, da sculture, da fabbriche riccamente belle, come appunto avvenne a Parigi, a Londra, a Brusselle, a Berlino; città che racchiudono il meglio delle produzioni artistiche di Francia, di Inghilterra, del Belgio, di Prussia. — Il contrario avvenne in Italia: ogni sua città fattasi civile nel medio evo, si reggesse a repubblica ovvero a principato, divenne centro ad un potere municipale che tutti gli sforzi indirizzò a far d'ogni guisa più ornata la ristretta cerchia dentro cui doveva distendere il proprio dominio. Ecco perchè quasi tutte le città, e moltissime fra le borgate che sorgono dalle Alpi al Faro, vanno superbe di monumenti magnifici; prova non bugiarda di quanto fossero fiorenti ed onorate nelle età de' maggiori. Ad ogni passo incontriamo chiese suntuose erette dalla pietà di un cittadino, e pubblici palazzi alzati dall' oro de' municipii, e tavole e marmi e bronzi posti a fregio degli altari, de' santuari, delle piazze, delle strade.

Le guerre avvenute sul finire del caduto e sul cominciare del secolo presente, tutta sconvolgendo l'Italia, sperdettero e distrussero molte fra le opere insigni de' padri, ma ne restano ancora moltissime, alle quali per altro non portiamo quell'amore che pure meriterebbero. Noi Italiani, come l'incurante contadino, che nelle annate abbondose di mèsse non bada a mettere in serbo per le scarse, dimentichiamo troppo spesso i prodigi dell'arte lasciatici da'maggiori. Se quelli decorassero le ricche metropoli dello straniero, sarebbero stati segno ad illustrazioni accurate ed a

lodi pompose, le quali farebbero assai più amorosi di quell' opere i moltissimi avvezzi a misurare il merito di un lavoro dalla fama che lo circonda.

Da tanta nostra negligenza non ne viene soltanto scapito al nome nostro, ma ben anche danno, e all' arte presente, che si fa sdegnosa a rigenerarsi sull' antica, e alla storia, la quale, ignara del numero e del pregio di molti capolavori che si accolgono entro quasi ogni terricciola della penisola, erra incerta nel suo cammino, nè può mostrare tutto il vario e successivo progredimento degli intelletti italiani nelle discipline intese a produrre il bello visibile, nè vale a trarre dall' oscurità nomi e lavori d' ingegni che noi sogliamo, in tanta ricchezza d' artisti abili, chiamar minori, ma che spesso tornerebbero a vanto principale delle nazioni oltramontane.[1]

Saluteremmo quindi benemeriti della patria comune que' molti scrittori ed artisti de' quali anche a dì nostri si gloriano le città italiane, se togliessero ad illustrare colla penna e col bulino i monumenti famosi che ornano i territorii ove essi ora vivono a' liberali studi. Allora si vedrebbe quanta ricchezza serbiamo ancora d' opere preziose. Allora più non ci peserebbe l' accusa, pur troppo giusta, che ci viene da oltralpe, dimenticar noi quelle glorie de' progenitori per cui fummo un giorno invidiato modello di civiltà, d' ingegno, di sapienzia civile a men fortunate popolazioni.

Uno fra i monumenti che non fu peranco soggetto a studi accurati, e che li merita più di moltissimi, è l' Oratorio degli Scrovegni nell' Arena di Padova, che alzato al cominciare del secolo XIV, presenta ancora, pressochè non

tocca dal tempo, l' aurora serena della pittura italiana. Su d' esso mi venne il pensiero di stendere alcune osservazioni, le quali io offro al lettore, non già come una compiuta illustrazione, ma solo come un eccitamento ai dotti e agli artisti, perchè lo facciano tèma de' loro studi.

Io non mi sarei condotto a scrivere nemmeno questi pochi cenni, conscio di quanto piccolo peso possa gravarmi; ma gli scrivo perchè temo che anche a questo monumento tocchi, da qui a non molto, la sorte invano lamentata di altri che sotto i nostri occhi vedemmo in Padova abbattuti od abbandonati; e si rimanga al pari di quelli senza uno storico che ne descriva i pregi. La basilica di Sant' Agostino, architettura bellissima del XIV secolo, pegno venerato della religione e dell' arti degli avi, fu demolita dalle fondamenta per surrogarvi una miserabile fabbrica; i freschi della scuola di San Sebastiano, preziosi per maniera mantegnesca, furono ridotti muricce; i chiostri di Santa Giustina, rinomati pel casto pennello del Parentino, ebbero o vergognosa imbiancatura od insulti dalla soldatesca; un dipinto di Niccolò Pizzolo sparì sotto nuovo intonaco; alcune porte antiche della città si atterrarono; vennero distrutte le mura e le torri dell' evo mezzano. Ecco fatti avvenuti nella sola Padova, i quali ben provano come non sia vana la paura che anche l' Oratorio di cui parlo corra un dì o l' altro lo stesso destino. E questa paura si fa maggiore, quando penso il grave pericolo ch' esso già corse e che potrebbe correre tuttavia.[2]

Nel 1825 udimmo il martello del muratore sbattere e smuovere le pietre della bella chiesetta, per farne materiale da vendita. — Accorsero ora preganti or minacciosi

i magistrati, a porre ostacolo a tanto vandalismo; levarono doloroso grido i solleciti dell' onor nazionale; e avventuratamente si ristette dalla barbara rovina.

Confidiamo che il posseditore di tanta gemma non vorrà meritarsi da' posteri la vergognosa immortalità d'Erostrato; confidiamo ch' egli. cresciuto fra gli agi di ricca metropoli, circondato dai capolavori de' veneti maestri che fregiano gli altari, le loggie, le sale alzate da' suoi maggiori, si avrà in avvenire un' operosa reverenza verso la più conservata fatica di colui che primo tenne il campo nella pittura italiana. Ma se (che il cielo non lo permetta) venisse giorno in cui questa Cappellina dovesse perire; se nessuno frattanto si adoperasse ad illustrarla degnamente, rimarranno questi cenni i quali, a guisa di quelle cronache, che sebbene scritte nel disadorno latino de' tempi medii, pure spargono qualche luce nella storia, serviranno almeno a ricordare di quanti pregi fosse ricca un'opera che non deve dirsi solamente decorosa alla città che l'accoglie, ma all' intera nazione.

## I.

### Un po' di storia.

Padova, al paro delle altre città ragguardevoli congiunta all' impero romano, aveva un vasto anfiteatro destinato ai combattimenti de' gladiatori e delle fiere. Abbandonato quando il cristianesimo fugò ogni traccia della religione pagana, divenne presto ruinoso, poi se ne tolsero i materiali per valersene in altre costrutture. Ri-

maneva però ancora in piedi quasi intera una delle muraglie che costituivano l'ambulacro intermedio, e questa formava in tal guisa un cortile elittico, di nessun uso.[3] Sendo vasto il terreno in esso racchiuso, poteva diventàr opportuno alla coltivazione: quindi l'imperatore Enrico III di Germania volendo gratificarsi il vescovo di Padova Milone, glielo donò nel 1090.[4] I vescovi di lui successori lo vendettero da poi alla famiglia dei Delesmanini, che lo tenne fino al 1300, anno in cui Manfredo del fu Guerillo Delesmanino lo cedette, il giorno 6 febbraio,[5] ad Enrico Scrovegno, figlio di quel Reginaldo così famoso per avarizie ed usure, da meritare il poco invidiabile onore d'esser posto dall'Alighieri entro la bolgia degli avari, ed è quel desso che

« . . . . d' una scrofa azzurra e grossa
Segnato avea lo suo sacchetto bianco. »
*Inferno*, canto XVII.

Enrico, diventato signore di quel luogo fino allora infame lupanare, lo chiuse, vi costrusse un palazzo, e nel 1303 la chiesetta che mi propongo d'illustrare, dedicandola alla Vergine Annunziata.[6]

Asseriscono i vecchi cronisti di Padova, e lo conferma l'iscrizione del sepolcro d'Enrico, ch'egli col molto dispendio profuso in questo oratorio, intendesse di riparare alla disonorata fama del padre, e di far dimenticare le abominate usure di lui. Il Federici per altro, nella sua poco appurata storia de' Cavalieri Godenti, non è d'avviso che lo Scrovegno erigesse tale oratorio per solo suo uso domestico, e co' soli suoi denari, ma vorrebbe invece

provarci, aver quello servito all' Ordine dei Cavalieri Godenti, istituito sul cominciare del secolo XIII per difendere il culto della Vergine.[7] Le argomentazioni ch' egli accampa per dimostrar ciò non hanno per altro il sostegno irrefragabile dei documenti, e mal si reggono anche come semplice congettura, quando si ponga attenzione al documento riportato nella nota di numero 5, perchè quello dice chiaro come la cappella fosse sola proprietà dello Scrovegno, nè accenna a comproprietà con una corporazione religiosa, circostanza che per certo non si sarebbe taciuta in un atto pubblico. E in effetto, se quella corporazione ci avesse avuto diritti, la Repubblica, sempre circospetta nel suo procedere, non avrebbe al solo Enrico concesso i paramenti domandati, ma avrebbe voluto invece che l' inchiesta fosse confermata dai rappresentanti dell' Ordine ricordato.

Ben è vero che quest' Ordine fece i divini ufficii in questa chiesetta, ma ciò avvenne molto dopo la sua edificazione.

Asseriscono pure le cronache di Padova, che entro l'Arena v' era un oratorio, ben prima che questo fosse alzato dallo Scrovegno, e che fin dal 1278 veniva ordinato dalla città che ogni anno nel 25 di marzo, festa della Annunciazione, si dovesse colà eseguire alla presenza del vescovo, del clero, degli anziani e dei gastaldi delle arti, una sacra rappresentazione. Ma anche questo è un abbaglio madornale, perchè simile ordinanza trovasi registrata per la prima volta nel codice riformato dai Carraresi all' anno 1362,[8] e stabilisce che in quel giorno il podestà, la sua famiglia, e gli ufficiali del Comune di Padova, si riuniscano nell' ora di mezza terza entro la chiesa del palazzo

del Comune, e quivi ricevuto il vescovo, il vicario, il capitolo ed il clero, s' avviino, preceduti dai tubatori, verso la cappella dell' Arena, portandovi processionalmente Maria e l' Angelo. Colà giunti, assistevano al saluto angelico, la cui ceremonia così vien prescritta dal rituale contenuto nella stessa ordinanza.

« Nell'ora della mezza terza, entro la chiesa del Palazzo della Ragione, si vestano due fanciulli, uno in forma d'angelo colle ali ed il giglio, l' altro in forma di femmina coll'abito della Vergine; di maniera che il primo rappresenti Gabriello, il secondo Maria. Dovranno congregarsi intanto nella cattedrale il vescovo, il suo vicario col capitolo e col clero, e tutte le corporazioni religiose d' ambo i sessi, ed uniti avviarsi processionalmente al palazzo del Comune, ove saranno riuniti il podestà coi giudici della sua corte, i cavalieri, i dottori e gli onorevoli cittadini di Padova. Allora il ricordato angelo verrà posto sopra onorevole cattedra, e sopra un' altra Maria, e preceduti dai tubatori e dal clero, saranno condotti alla chiesa dell' Arena, seguiti dal podestà, dai giudici, dai gastaldi dell' arti ec. Giunta la processione nel cortile dell' Arena nei luoghi soliti e preparati, l' Angelo saluterà Maria col saluto angelico. »

Aggiunge poi l' ordinanza, che questa festa sia da tenersi in grande venerazione dal popolo, e debba farsi senza aggravio di spese al Comune, e i salariati di esso Comune debbano suonar le trombe senza pagamento o premio. Si prescrivono anche al podestà norme, affinchè in tanto concorso di gente non abbiano ad avvenire sinistri.

Ma per quanta fosse in ciò l' attenzione de' preposti;

per quanto viva la fede ne' popolani, i disordini avvenivano; e così gravi, e sempre maggiori, che nel 1600, il podestà dovette suo malgrado decretare l' abolizione della festa.

Il popolo per altro non dimentica così facilmente nessuna di quelle che i secoli mezzani gli avean preparato; laonde nel 25 marzo d' ogni anno, festa dell' Annunciazione, i Padovani corrono numerosi all' Arena, aperta a tutti in quel dì, e guardano compiacenti le sublimi storie di Giotto e le gentili forme dell' Oratorio. I molti che sentono senza pensare, godono di quello spettacolo quasi di gazzarra cittadina, e cantando *vaniscono come per acqua cupa cosa grave*. I pochi pensanti lamentano dentro dall' animo tanta grandezza d' arte e di fede fatta nel passato diuturna, e adesso ricorrente alla memoria un sol giorno dell' anno, e non altro che a passeggero tripudio, a breve occasion di galloria; e confrontando, piangono i tempi sì miseramente diversi: quelli di Giotto in cui l' arte era fiamma a religione, a patria, a virtù civili: i presenti, in cui ell' è trastullo di un' ora, in un' ora dimenticato.

## II.

### ARCHITETTURA.

Sebbene il carattere e la forma delle modanature accennino allo stile archiacuto, pure le volte e gli archi principali sono girati sul mezzo cerchio, pratica che non fu dimenticata mai dagli Italiani, anche quando l'arco appuntato era in uso universalmente. Dire chi ne fosse l' architetto

sarebbe impossibile, perchè nessun documento lo accenna. Quando però si pensa quale maestro della sesta fosse Giotto, che tutta ornò questa cappella di freschi; quando si pensa che uomo di sì alto intelletto non avrebbe facilmente consentito a farsi decoratore d'un intero edificio il quale non rispondesse a quell'elevato concetto monumentale a cui egli sempre mirava; quando si osserva che le proporzioni degli spartimenti dipinti, rispondono con armoniosa ordinanza alle divisioni e alle forme organiche della fabbrica, è permesso congetturare ch'egli stesso desse il disegno di questa cappella. Ed una simile congettura si avvalora, allorchè si piglia a considerare la sapienza geometrica, colla quale è ordinata la pianta.

Difficile tornava dare ad una chiesicciuola di una sola nave certo movimento di linee che le togliesse aspetto di monotona aridità. A ciò maestrevolmente fu provveduto collocando, a somiglianza delle chiese cristiane dal VII all'XI secolo, due amboni uno per parte sul mezzo delle pareti longitudinali. Buon partito fu per quello di tener la tribuna più stretta della nave, e di fiancheggiarne l'arcone concentrico alla volta superiore, con due ale di muro, su cui l'occhio riposa gradevolmente. Gentile è pure la trifora la quale, sebbene composta di fori ad arco acuto, va chiusa però da un'arcata semicircolare. — Al disotto rimane pure intatta la ghiera, del pari ad arco rotondo, sovrastante alla porta; ed è gentilissimo lavoro a cunei alterni, uno di mattoni a faccia netta, l'altro di pietra bianca calcare, reso ancora più elegante da un fregietto a stelle accerchiante il giro de' cunei. — Fu gran peccato che il tempo o gli uomini abbattessero quella spe-

cie di *protirum* che un giorno serviva di portico dinanzi al prospetto. Ora non rimangono che le mensole su cui si impostavano le arcate. — Son degni di molta considerazione anche i frontoncini ad arco acuto che sovrastano ai sedili della tribuna.

Il modo poi col quale è foggiata quest' ultima parte, merita particolare attenzione. Quelli che sono addentrati nella archeologia architettonica nel medio evo, ben sanno come dal XII secolo alla metà del XV, nel tempo cioè in cui si mantennero in vigore le regole dell' architettura archiacuta, le chiese fossero costrutte secondo principii cardinali e costanti, basati sulle discipline simboliche, le quali, col mezzo di forme e rispondenze geometriche, intendevano di manifestare la sacra destinazione dell' edificio. Scienza astrusa, su cui da molti anni posero lunga meditazione gli eruditi, sinchè giunsero a stabilire, che d' ordinario dal quadrato venisse l' origine di tutta la disposizione organica della chiesa, e dai geometrici scompartimenti d' esso, uscissero le parti varie e perfino l' ornamento. Numerosi fatti risposero a questa teorica, ed ebbe gran merito lo Stieglitz nella sua *Storia dell' Architettura* [9] ad essere, si può dire, il primo a stabilire regole certe su questo proposito; tanto certe, che anche la nostra chiesetta, da lui per certo non esaminata, vi risponde a capello.

Lo Stieglitz pose a base della sua teorica la forma poligonale degli absidi. — Egli ne dice che questi, mutati dopo il XII secolo da circolari in poligoni, furono a tale configurazione ridotti, col descrivere vari lati entro un circolo racchiuso nel quadrato ch' egli nomina *fondamentale*, perchè serba la sua radice nella larghezza dell' abside stessa

o della nave. Se per esempio (avverte egli) l'abside constasse dei tre lati di un esagono descritto nel su enunciato circolo; il numero sei dovrà apparire in ogni parte principale della costruzione. Laonde da ogni lato della nave maggiore (se il tempio, per esempio, è a tre navi) vi saranno sei o tre pilastri o colonne, e tutta la chiesa risulterà di sei unità, pigliandosi sempre per tale la larghezza del coro. Le stesse finestre laterali non oltrepasseranno questo numero.

La chiesetta di cui parlo, è costruita esattamente secondo le or notate regole. E in effetto, si descriva nella sua abside un circolo che racchiuda, toccandoli, gli angoli del poligono formante la muraglia esterna; si delinei un esagono nel detto circolo, e si vedrà risultarne la presente figura dell' abside composta di tre lati dell' esagono stesso. Indi colla larghezza dell' abside, da considerarsi come unità fondamentale perchè radice del quadrato chiuso nel circolo, si misuri tutta la lunghezza della chiesetta, dal punto ove comincia lo esagono sino a quello in cui si schiude la porta, e si troveranno esattissime sei delle accennate unità; si numerino le finestre della nave, e si vedrà come anch' esse sieno sei.[10]

Lo Scrovegno, posto a confino da' suoi concittadini come sospetto di macchinazioni contro la patria, riparò in Venezia, ove morì nel 1320. I figli di lui ne onorarono la memoria, facendone trasportare le ossa in questo oratorio, ed alzandogli quell' ornato sarcofago che sta collocato nell' abside dietro l'altare.[11] L' arca, appoggiata sopra due mensole, porta una specie di letto fregiato da cortine, le quali aperte e sostenute da due angioletti graziosamente atteggiati, lasciano

scorgere la figura del defunto signore, siccome era l' uso nelle tombe magnatizie di quella età. Superiormente al deposito rizzansi, sopra uno zoccolo, tre statue: quella di mezzo rappresenta la Vergine col Bambino; le altre, due angeli. Nel plinto reggente la Vergine leggesi il nome dell' autore così: *Jōnis* (abbreviatura di *Joannis*) *Magistri Nicoli.*[12] Considerando a questo nome e alla maniera delle ricordate tre statue, non sarebbe troppo arrischiata congettura il crederle uscite dallo scalpello di Giovanni da Pisa, figlio all' insigne stipite della scultura italiana, Niccola Pisano. Per l' esecuzione ricordano assai quelle di lui che veggonsi a Pisa e a Firenze; e per la movenza si accostano alla madonna di Nino Pisano nella chiesa di Santa Maria della Spina a Pisa, ed a quella di Alberto Arnoldi scolpita pel Bigallo in Firenze. E lo stile pisano si manifesta in tutto il sarcofago in modo sì dichiarato, da doverlo ritenere senza dubbiezze pensato e scolpito da un artefice di quella scuola famosa. Il sepolcro di Benedetto XI, opera di Giovanni Pisano che vedesi nella chiesa di San Pietro in Perugia, contiene anch' esso due angioletti sostenenti una cortina al pari del nostro. Nè questi mancano in uno d'Assisi attribuito dal Vasari a Fuccio Fiorentino, e dal Cicognara tenuto lavoro di un Lapo o di altro discepolo di Niccola Pisano. Veggonsi pure gli stessi angeli sull' arca mortuale di Andrea Dandolo nel battistero di San Marco, posta colà nel 1345, fatica anche questa di quella celebre scuola. Que' maestri valentissimi piacevansi di avvivare i loro concetti con immagini ricordanti quanto ha di più augusto e di più gentile la religione; e gli angeli senza dubbio entrano in questo novero, perchè essi, come dice

san Bernardo: *son manifestazione della potenza e della bontà del Signore.* Laonde il Ghiberti quando nelle insigni porte del Battistero fiorentino immaginò Dio nell' atto di trarre la donna dalla costa di Adamo, dispose intorno a quella vaghissimi angioletti, quali in atto di sorreggere la nuova creata, quali di ammirarne le forme bellissime.

Sotto il descritto deposito sta infisso un altro ma senza figure, in cui riposano le ossa dei due figli d' Enrico. Anche su questo leggevasi un tempo un' iscrizione in versi latini che ci fu tramandata dallo Scardeone e dal Salomonio.

L' altare che sorge isolato nella tribuna, colle spirali colonnette sugli angoli della mensa, e con que' suoi archetti e dentellini, rammenta le maniere archiacute. E così pare le rammentasse il tabernacolo superiore, tutto di marmo di Carrara. Ma pur troppo i suoi cartocci, le sue volute, non ci presentano adesso che gli attorcigliati delirii dell' arte del secolo XVII. Esso accoglie una tavoletta non ispregevole, la cui iscrizione attesta esserne autore Pietro Paolo Santa Croce.[13] Le teste hanno grazioso il tipo, e sono con buone pratiche pennelleggiate, le estremità ben disegnate, le movenze, quantunque un po' contorte, non isgradevoli. Son però bizzarrie fuori d' ogni ragione e povere di effetto, i panni lumeggiati d' oro, ed il campo tutto dorato; nè punto è lodevole il colore perchè nerastro.

Nella sagrestia vedesi aderente al muro e dentro ad una specie di nicchia, la statua orante di Enrico Scrovegno. Nel piccolo plinto che la regge sta scritto in caratteri detti gotici o tedeschi: *Propria figura domini Henrici Scrovegni militis de l'Arena.*[14] Fu dalla parola *militis* che

il Federici, nell' opera citata, trasse argomento ad opinare essere stato lo Scrovegno ascritto all' Ordine dei Cavalieri Godenti, i quali aveano sempre l' appellativo di *milites*; e va tanto innanzi, da asserire che l' abito il quale ricopre la figura di Enrico, così nella sagrestia come nel sarcofago, era quello portato nelle pubbliche funzioni dai soli Godenti. A chiarire quanto sia mal fondata la sentenza di quell' erudito, basti lo osservare che simile abito è perfettamente uguale a quello della più parte de' nobili e signorotti del secolo XIV, i quali non erano di certo ascritti a quell' Ordine. Ad aver di ciò una prova più sicura, almeno per quanto risguarda Padova e i territorii vicini, si guardino le immagini dei due principi da Carrara stese sui sepolcri posti ora nella chiesa degli Eremitani di Padova, e quelle di alcuni fra gli Scaligeri nelle tombe di Verona.

Alcuni altri oggetti potrebbero anche richiamare una sfuggevole attenzione, come ad esempio una tavola rappresentante santa Prisca di giottesco stile, ed un armadio ad archetti acuti forse contemporaneo alla chiesetta; se non facessero maggior invito i dipinti del sommo discepolo di Cimabue, scopo principale di queste mie osservazioni.

## III.

### I FRESCHI.

Non è già più una quistione se nei secoli di barbarie, cioè dal settimo all' undecimo secolo, l' arte della pittura mantenesse qualche battito di vita in Italia. Gli

scrittori e più i monumenti ci provano, che in nessuna parte della penisola si spense mai l'amore e la pratica del dipingere, specialmente soggetti sacri, a fregio delle chiese. Ma a quale decadenza non rovinava l'arte in que' secoli! Non più correzione di forme, non più degradazione di chiaroscuro, proporzioni ora per lunghezza or per grossezza, eccessivi; occhi squarciati, piedi e mani deformi, pieghe ordinate a guisa di scannellature. In una parola, non più vestigio d'un'arte che fu un giorno suprema manifestatrice di bellezza e di idealità, ma invece meccanismo triviale. — Nè a trarla da tanta miseria valsero que' poveri pennelli bisantini, che nell'ottavo e nono secolo approdarono alle spiagge italiane, e si sparsero anche nell'interno paese, a colorire goffamente ancone, trittici e manoscritti. Anche in Bisanzio, sebbene con più tarda caduta che in Occidente, le arti figurative erano diventate mestiere; e quei pittori fatti ignari d'ogni rappresentazione del naturale, non altro sapeano se non tracciare sur un tipo medesimo immagini deformi di Madonne, in cui emulando l'antico pittore d'Elena, gettavano a piene mani le dorature affinchè la ricchezza tenesse le veci del bello. Gli italiani artisti, più ignoranti ancora de' Greci, presero ad imitare le rozze tavole di questi; e pel correre di quasi due secoli non valsero a produrre nulla di meglio.

Se alcuni sconvolgimenti politici non avessero rotto l'alto sonno d'Italia, e se col più diffuso sapere non fossero apparse ordinanze più savie, le arti del bello non sarebbero uscite forse mai dalla *belletta negra,* in cui stavano ravvolte. — Ma allorchè i municipii italiani guadagnarono, dopo la pace di Costanza, indipendenza e potere;

allorchè le industrie prosperarono entro le città per mezzo delle franchigie concesse al commercio; allorchè le leggi cominciarono a togliere i ceppi e i soprusi del privilegio, spuntò la prima aurora della libertà civile, e quindi fiorirono tutte le arti che solo da quella ricevono impulso. I conti rurali, non più sparsi nella campagna a flagello ed a giogo dei lor vassalli, ma raccolti invece nelle città, ad alzarvi palazzi grandiosamente severi; le repubbliche, specialmente le marittime, diventate fiorenti pel traffico, molto oro profusero ad alzare magnifiche le residenze municipali. La religione, vincolo allora morale e sociale di ogni cittadino, pose cure più sollecite che non per lo innanzi al culto esteriore, sempre il più efficace de' mezzi a persuadere l' animo delle moltitudini affinchè indirizzino più fervida a Dio la preghiera. Ella vergognava però che sulle pareti delle sue basiliche dovessero apparir mostruose le immagini sacre. Laonde incoraggiò di ogni guisa i pittori, perchè, lasciate le rozze forme de' bisantini s' avviassero ad una più razionale rappresentazione del vero. Fu il primo Cimabue a staccarsi dal fare peritoso e stentato di que' Greci, a scorgere quale meta dovesse prefiggersi la pittura; e agli sforzi suoi tutta Italia, e Firenze in particolare, mandarono un grido di festosa letizia.

La natura, che sovente rattempra nel sonno della barbarie le forze fiaccate dall' abuso della civiltà, sa creare nel buio di quella l' ingegno luminoso che questa rinnuovi. Uno di tali ingegni fu Giotto, uomo di sì elevato sentire, di sì penetrante veduta, da poter solo esser paragonato a quel sommo, il quale col forte poema vestì pensieri di bronzo, da cui raggiarono a tutta l' odierna ci-

viltà insegnamenti ed affetti immortali. E al pari di quella di Dante, fu vasta la mente di Giotto; ma senza il sommo poeta non ne usciva forse il sommo pittore: chè Dante solo potè additargli come si mediti sul vero, onde intravvederne, non già l' apparenza materiale, ma il soffio avvivatore.

E parve invero che la fortuna legasse Giotto e Dante col triplice vincolo di coevi, di concittadini e d' amici, perchè l' uno all' altro comunicando alti concetti, toccassero, per diverso cammino, lo scopo di ridurre l' arte a farsi manifestatrice del sentimento. Dante col grandioso disegno del sacro poema prese a dimostrarci quale fosse la società del suo tempo; quali le arti, le scienze, la politica, la religione. Chiarì le frodi dei signorotti, le spregiate virtù del savio, i vizii e la pietà del popolo. Giotto ravvisò nella pittura un' arte acconcia a rendere popolari quelle virtù religiose verso le quali si voltavano allora tutte le menti; sentì quanta dignità convenisse alle composizioni che pigliavano a tema l' *Amor che move il sole e l' altre stelle;* e sul vero morale di continuo meditando, arrivò nella espressione un segno sì alto, che non potè essere raggiunto dalle età posteriori, per quanto orgogliose di più largo sapere. L' Alighieri cacciato in bando dall' ingrata patria, errante di terra in terra, per tutto propagò l' amore verso la gentile favella del *sì*, fatta per lui interprete nobilissima d' ogni più nobile idea. L' altro, levato in fama di grandissimo, fu chiamato in più città per condurvi que' freschi egregi che doveano riuscire malleveria di futura gloria all' arte d' Italia. Dante fu l' immagine viva dell' ingegno ognipossente, il quale può trattare fruttuosa-

mente ogni disciplina. Giotto comprese che a fare universale un dipintore è mestieri in tutte le arti sorelle abbia posto mano, perchè tutte di un comune vincolo si collegano. Egli quindi pone mano agli scalpelli, e lavora bassirilievi di pregio eguali e forse superiori a quelli de' più abili statuarii d'allora; tratta le seste, ed in Napoli, in Assisi ed in patria innalza edificii stupendi, fra cui torreggia primo quel campanile della cattedrale fiorentina, mole così elegante per l'armonia dell'insieme colle svelte sue parti da bastar sola ad attestare, quanto anche nella architettura quel gagliardo ingegno valesse. Ricco di tanta e sì svariata potenza, non è a maravigliare, se in fatto d'arti fu proclamato a' suoi giorni l'uomo universale, siccome Dante fu salutato principe delle lettere.

Pochi fra gli artisti sommi ebbero quanto Giotto operosa la vita. Fa maraviglia come vissuto avendo soli sessant' anni, conducesse, oltre parecchie sculture ed architetture, vastissimi freschi e numerose tavole a tempera con un' accuratezza tanto paziente che si direbbe da miniatore.

Fra i lavori suoi di maggior lena sono da contarsi quelli che lasciò in Padova, città in cui, al dire del Vasari, stette più anni: e infatti conveniva vi facesse lunga dimora se potè dipingere tutta la cappella del Capitolo dappresso la chiesa di Sant' Antonio, con istorie di cui oggi non rimane se non qualche vestigio, e tutte le pareti interne dell' Oratorio di cui parlo.

Il Morelli nelle sue erudite annotazioni all' anonimo,[15] si fa a dimostrare che in questa cappellina Giotto dipingesse nel 1306, ciò raccogliendosi, dic' egli, dalla testimo-

nianza di Benvenuto da Imola, commentatore di Dante e al sommo poeta contemporaneo, perocchè egli afferma come Dante, il quale era in Padova a quel tempo, visitasse Giotto quando stava dipingendo questa cappella.[16] È però da supporre che le pitture fossero già finite un anno prima, giacchè il documento riportato alla nota 6 dichiara come la cappella dovesse consecrarsi nel marzo del 1305; nè per certo questa consecrazione sarebbe seguita se la cappella non fosse stata per anche adorna di dipinture.

Ora facciamoci ad esaminare queste pitture particolarmente, accennando innanzi tutto i differenti cicli in cui sono disposte. La volta tinta in azzurro e seminata da stelle dorate, va interrotta a simmetriche distanze, da sfondi in cui campeggiano, in mezze figure, il Salvatore e varii santi e profeti. Nello spartimento ricorrente sotto la volta, stanno rappresentate, da una parte e dall'altra della nave, le principali azioni della vita della Vergine; nello inferiore, quelle di Gesù Cristo. — Nella parete che sovrasta alla porta e prospetta l'altare, è figurato il Giudizio finale. Nel basamento, macchiato a marmi e diviso a formelle con elegante spartito congegnate, veggonsi dipinte a chiaroscuro, da una parte le tre Virtù teologali, Fede, Speranza, Carità, e le quattro cardinali, Giustizia, Temperanza, Fortezza e Prudenza; dall'altra i Vizi opposti a dette Virtù: le une e gli altri effigiati con quelle norme di simbolismo religioso sì in uso ai giorni di Giotto, e sì agevoli ad essere intese allora, perchè allora la simbolica sacra non era, come a dì nostri, uno de' quesiti più astrusi della scienza archeologica.

Il catechismo monumentale espresso a que' giorni colle

allegorie e coi simboli, sarebbe stato incompiuto, se non avesse posto sotto gli occhi del popolo il doppio quadro delle Virtù e dei Vizi relativi all'esercizio del cristianesimo. Dopo avere svolto il supremo fine della vita terrena, era necessario dimostrare all' uomo le virtù ch' egli deve praticare onde giungere ai premi celesti, e i vizii ch' egli deve combattere a fine di sottrarsi ai terribili decreti della Giustizia divina. Era questo un mezzo di sollevare la lingua simbolica a quel punto altissimo in cui l' avevano collocata i Padri della Chiesa, e sant' Agostino in particolare.

Sino all' XI secolo gli emblemi de' Vizi son rari: non è a dirsi lo stesso delle Virtù ch' aveano già avuta la loro personificazione assai prima. Abbone di Fleury inviava nel secolo X a papa Gregorio V due vasi scolpiti, sui quali vedeasi la Religione ch' egli designa col nome di *ethica*, e la Carità, accompagnate dalle quattro Virtù Cardinali. — Nel secolo XII Pietro di Poitvin, cancelliere della Chiesa di Parigi, inventò, all' uso degli studenti poveri, degli alberi su quali vedeansi gli emblemi delle Virtù e de' Vizi. Il rappresentare quest' ultimi non riusciva difficile, perchè si manifestavano con atti esteriori e materiali; ma non era lo stesso in quanto alle Virtù, esseri astratti e celesti che il velo della modestia toglie sovente allo sguardo degli uomini. Fu dunque necessario ricorrere alle figure allegoriche; e già fin dal secolo XIII si usavano rispetto almeno alle Virtù, perchè Guglielmo Durand nel libro I del suo *Rationale* indica come si debbano esse personificare sotto forma di donne velate, onde accennino al nutrimento mistico che danno all' anima del cristiano.

Sulla fine del secolo XIII gli artisti seguitarono i tipi

e le tradizioni che loro erano state trasmesse da quelli del cominciamento; e classificarono con metodo più razionale le figure delle Virtù e de' Vizi entro le chiese. — Laonde, mentre quelle stanno a destra dell' altare, questi si stendono a sinistra: seguitandosi così quel sistema di contrapposti consigliato e spesso comandato dai filosofi scolastici rispetto alle allegorie sacre. Secondo tale principio, la figura della Chiesa ponevasi di contro a quella della Sinagoga; la morte del giusto di contro a quella dell' empio: il Paradiso all' Inferno: il buon Angelo al Demonio: Lazzaro ad Epulone. In tale sistema si fanno riscontro le Virtù ed i Vizi figurati nelle chiese di Moissac, di Chartres, di Amiens in Francia, ed in alcune delle cattedrali germaniche.

In Italia però, sebbene fosse uguale il sistema simbolico, e la maniera di contrapporre le rappresentazioni, perchè tolto anch' esso dalle norme della teologia scolastica, diversificava però nei modi della rappresentazione, e solo perchè gli autori che scrivevano di simbolica e ne davano i temi agli artisti, aveano modificato i programmi delle allegorie. — Infatti, se prendiamo a leggere quanto ci dicono sui Vizi e sulle Virtù Brunetto Latini, e Fra Paolino,[17] troviamo descrizioni ben più improntate di greca semplicità, che non quelle lasciateci sull' argomento medesimo da Ugo di San Vittore, da Guglielmo Durand e da quanti sono i nordici scrittori di simbolica.

Com' era naturale, Giotto si fe seguace di ciò che i nostri italiani aveano dettato su tale argomento, e quindi le allegorie di cui ora darò una breve illustrazione, risultarono più evidenti che non fossero quelle trattate

prima da artisti oltramontani, e sarebbero ancora più facili ad essere spiegate, se tuttavia rimanessero le iscrizioni, le quali vi stavano scritte al di sotto. Ma il tempo che avventuratamente conservò le figure dipinte, non rispettò le epigrafi, di guisa che torna ora difficilissimo il leggerne qualcuna per intero.[18]

Facciamoci adesso ad esaminare una ad una queste figure, nell' ordine in cui sono disposte, e tentiamo spiegarne gli attributi e il senso emblematico dell' azioni.

### Virtù.

Si cominci a destra entrando:

*Speranza.* — È una giovinetta leggiadra vestita di modestissima gonnella, e senza altri attributi che due ali su cui si libra nell' aria a fin di volar verso il Signore, il quale dall'alto mostra accogliere benignamente quello slancio; ed a lei che gli protende anelando le mani, invia un angelo colla corona del premio eterno.

È quasi una traduzione figurata del concetto di Dante, il quale nel XX del Paradiso ci presenta la Speranza come quella:

> « . . . . . . . che mise sua possa
> Ne' preghi fatti a Dio per suscitarla,
> Sì che potesse sua voglia esser mossa. »

E nel XXV definisce questa bella Virtù, come

> « . . . . . . . un attender certo
> Della gloria futura, che produce
> Grazia divina a precedente merto. »[19]

E in effetto questa Speranza giottesca manifesta nella

movenza e nel viso la sicurezza di un' aspettazione che sa di avere qualche diritto al premio celeste; e la *grazia divina* è fatta palese da Dio che invia l'angelo, emblema di quella grazia.

*Carità.* — È una donna che ha digià varcata la giovinezza. La sua testa è coperta da un nimbo, simbolo di santo vivere e della beatitudine che l' aspetta ne' cieli; di più va cinta da una corona di fiori intrecciati con frutti, emblema della felicità ch' essa gode sulla terra, o meglio, dei soccorsi e de' conforti coi quali procura infiorare le umane miserie. Le stanno al piede alcune borse racchiudenti il denaro ch' ella consacra a sovvenire i poveri. Affissandosi nel Signore che la guarda dall' alto, ella gli depone in mano il cuore. L' artista, nello immaginare quest' atto, forse si rammentò che Dante avea detto nel XXVI del Paradiso, come i morsi di amore celeste

« Che posson far lo cuor volgere a Dio, »

sieno frutto della Carità, E forse anche nel mostrarla così disposta a dare al prossimo soccorsi, a Dio il proprio cuore, alluse alle parole di Brunetto Latini, il quale toccando degli uffici della Carità, afferma *essere più utile amare che essere amato; e maggior virtù donare, che prendere.*[20]

*Fede.* — È matrona severa d' aspetto, e dignitosamente ricoperta da ampie vesti, le quali però si mostrano lacerate in varie parti; ingegnosa allusione forse alla povertà in mezzo a cui ebbe origine il Cristianesimo, o meglio, eloquente simbolo di una religione che si adopera a continuo conforto del povero. Le copre il capo una mitra, a manifestare ch' essa deve essere il principale fregio dei

pontefici e de' ministri dell'altare. Nella destra tiene una croce, e nella sinistra il rotolo delle sacre carte, a far conoscere ch'essa è la proteggitrice e l'interprete dei misteri racchiusi nelle scritture sante. Le pendono dalla cintola le chiavi del cielo, date dal Signore al principe degli apostoli, ed emblema, secondo i Padri della Chiesa, della scienza e dell' autorità sacerdotale.

*Giustizia.* — Nelle spesse rughe del volto, appalesa ch' è Virtù la quale meglio s' associa al freddo senno dell' età matura che non agli impeti focosi della giovanile. È seduta su ricco seggio, e va coronata da diadema regale, onde mettere in aperto come essa dovrebbe essere sempre primo dovere dei regnanti, e dai regnanti sorretta. Una vasta bilancia le pende dinanzi, ed ella colle palme delle mani sopposte a' piatti, tenta eguagliarne il peso, affinchè non trabocchi da nessuna parte. Su d' uno di que' due piatti un angelo sta ponendo una corona sulla testa al saggio che ha fatto propria delizia gli studî. Sulla seconda, un altro angelo armato di spada, è in atto di recidere il capo ad un malfattore ginocchioni e colle mani legate dietro la schiena. Concetto ingegnoso, poichè giova a farci palese, come la Giustizia amministrata sulla terra, debba, al pari di quella del cielo, librare ogni cosa su esatta bilancia, e con eguale imparzialità premiare le azioni buone, le malvage punire. In una formella sottoposta a questa figura veggonsi dipinti, in piccola dimensione, alcuni gentiluomini che coi falconi in pugno si dispongono alla caccia, altri che danzano al suono de' cembali, altri ancora che sfoggiano in ricchi abiti, e cavalcano. Parmi che il pittore volesse così chiarire come solo in que' luoghi ne' quali la giustizia è ret-

tamente ordinata, sia dato godere in pace le agiatezze e i piaceri onesti.

*Temperanza.* — Nell' atto modesto appalesa la placida indole sua e l' unica norma che ella prende a seguitare, quella cioè di persuadere agli uomini il giusto operare per le vie della dolcezza. Tiene nella bocca un morso fatto a guisa di rocchetto, all' antica, per renderci avvertiti che non meriteremo mai il nome di temperanti se non porremo freno alla lingua. La spada che stringe nel pugno, è per modo ravvolta dal balteo, che sarebbe impossibile trarla prontamente dalla guaina. Il pittore volle forse di tal guisa istruirci che la Temperanza non forza mai al bene col mezzo della violenza; e ci mostrò inoltre come questa Virtù, pur possedendo e favella e forza, sa moderare all' uopo l' una e l' altra, ed anzi nel rattenerle pone ogni pensiero.

*Fortezza.* — Così il volto come le forme quadrate e la fermezza della posa hanno un non so che di impavido, che basta a significare il concetto. Tuttochè donna, non teme vestir la corazza. Una pelle di leone le ricopre il capo e le spalle, e le si avvinghia ai fianchi; allusioni queste all' Ercole del paganesimo, simbolo anche esso di forza. Ella tiene a riparo uno di que' grandi scudi romani detti *scuta subina,* sulla faccia del quale sta pure effigiato un leone, simbolo di generosità e di vigore. Su questo scudo veggonsi infitti, scheggie e tronconi di lancia, a dimostrare quanto inutile torni la guerra mossa contro la forza vera, specialmente se religiosa, la sola che qui voleasi simboleggiata. La quale Brunetto Latini dichiarò, *scudo e difesa dell' uomo, cioè suo usbergo e sua lancia, ch' ella fa l' uomo difendere e offendere quello che dee* (pag. 153); e, ad arma offensiva,

stringe nella destra una mazza ferrata, arma la quale stimavasi nel medio evo, come la più micidiale e quella che voleva essere maneggiata soltanto da braccia robuste.

*Prudenza.* — Sta seduta sopra una di quelle seggiole di cui soleano usare, nell' età di Giotto, gli uomini consecrati agli studi. Lo specchio convesso da lei tenuto in una mano, simboleggia, secondo D' Hancharville,[21] le prevenzioni, le opinioni ed il pregiudizio, che ci vietano sempre di scorgere sotto questo punto di veduta le cose da cui siamo attorniati. Ma è più probabile che questo istromento in cui la nostra Virtù tiene affissato lo sguardo, significhi come l' uomo prudente, innanzi di prendere qualsiasi deliberazione debba specchiare l' animo proprio, e porre attenzione alle conseguenze che possono venirgli da una data azione. Il compasso che le sta nella sinistra, è emblema del misurato giudizio ch' ella usar deve di continuo, per conoscere l' equità delle azioni morali, perocchè prudenza, dice Brunetto Latini, *è donna ordinatrice, sì come quella che per forza di ragione divisa le cose l' una dall' altra* (pag. 135). Sendo obbligo suo indagare nelle memorie del passato ammaestramenti vantaggiosi al presente ed all' avvenire, venne figurata a due facce, l' una muliebre che guarda nello specchio, l' altra virile rivolta al cielo. In quest' ultima scorgonsi le note sembianze di Socrate, il più virtuoso ed il più assennato tra i filosofi antichi. Un velo le copre il capo, non già perchè, come dice D' Hancharville, possa nascondersi agli sguardi avvelenati dell' invidia e della calunnia, ma perchè è mira continua del prudente coprirsi agli occhi della indiscreta curiosità, e talvolta nascondere quel segreto che sarebbe dannoso il manifestare.

## Vizii.

Posti dirimpetto alle Virtù, rappresentano le colpe opposte a quelle, più per altro nel senso religioso che nel sociale. Si cominci dalla prima figura a sinistra di chi entra.

*Disperazione.* — Fatta a sè stessa carnefice, pende da un capestro, forse per denotare essere quello il mezzo ch'usa più di frequente chi è privo d'ogni speranza nel Signore, onde togliersi la vita. Un demonio l'arronciglia pe' capelli, a dimostrare che al disperato è solo asilo lo inferno.

*Invidia.* — Vecchia ringhiosa, approfonda i piedi entro le fiamme, manifestando così come l'empia sete dell'altrui danno la divori sempre, o piuttosto com'essa sia maledetta emanazione d'inferno. Sulla fronte ha le corna ricurve che gli artisti aggiunsero sempre al demonio; di cui secondo il detto di sant' Agostino, *l' Invidia forma il corpo e l' essenza.* È grave d'anni, perchè ne' vecchi questo vizio è assai più fiero e tenace che non ne' giovani. Dalla bocca dell' orrido mostro esce un serpente, simbolo del veleno che sgorga di continuo dalla bocca dell' invidioso. A dimostrare poi che i mali da questo portati alla società si ritorcono spesso a danno di lui, la schifosa biscia ripiegasi a mordere la bocca medesima da cui esce. La mano destra di questa figura, unghiata al pari degli artigli del falco, si sta in atto di graffiare, siccome appunto fa l'invidioso, il quale si mostra pronto sempre a lacerare l'altrui fama, per quanto intemerata. A significare poi che questo abominevole vizio sociale, più che ad ogni al-

tro godimento della vita drizza le sozze sue brame a farsi padrone dell' oro altrui, il pittore gli aggiunse due esosi emblemi, l' uno d' avarizia, l' altro di ingordigia. Colla mano sinistra gli fa stringere una borsa, e le orecchie foggiò simiglianti a quelle del lupo, fra tutti gli animali il più ingordo. Laonde Dante, quando ci dipinse l' immoderato desiderio dell' arricchire, ce lo presentò sotto forma di Lupa famelica:

> « . . . . . di natura sì malvagia e ria
> Che mai non empie la bramosa voglia,
> E dopo il pasto ha più fame che pria. »
> *Inferno*, canto I.

*Infedeltà*, posta a riscontro della Fede, dee prendersi al pari di questa, nel senso religioso, non nel sociale. — Un uomo zoppicante perchè ha una gamba più corta dell' altra (allusione chiarissima al verso 7 del capo IV del profeta Michea, *et ponam claudicantem in reliquias*, ec.), colla testa coperta da un elmetto simile al petaso di Mercurio, tiene nella mano destra una statuetta di donna che forse, cogli abiti sfarzosi di cui va ornata, vuol simboleggiare la Idolatria, la quale si mostra sempre sotto forme lusinghiere a chi non ha bene radicata nell' animo la fede. A tale congettura dà forza la cordicella, che legata per un de' capi alla statuetta accennata, s' annoda con l' altro al collo della Infedeltà, emblema atto a farci conoscere, se non erro, essere così fatto vizio sempre vassallo alla Idolatria ed alla Eresia. Le fiamme che ardono da un lato è probabile vogliano significare le pene della città del fuoco, preparate a castigo dell' infedele; ma forse potrebbero

alludere a quelle vampe che l'Alighieri immaginò sparse fra le tombe degli Eresiarchi

« Per le quali eran sì del tutto accesi
Che ferro più non chiede verun' arte. »

Quel vecchio che spicca sino a mezza persona dall'alto e tiene svolto un gran foglio, rappresenta, a mio parere, il Signore che per mezzo de' libri della rivelazione tenta ricondurre alla verità l'infedele; infatti il profeta Sofonia al verso 19 del capo III fa dire al Signore, *et salvabo claudicantem.*

*Ingiustizia,* rappresentata da un vecchio vestito come i signorotti del medio evo, è allusione perspicace ai soprusi che allora esercitavano i feudatarii. Nè bastando il viso arcigno e lo sguardo provocativo a designarne l'indole ribalda, ha le dita armate da acuti unghioni, quasi fossero artigli di uccello grifagno. La sinistra afferra l'elsa di una lunga spada, la destra stringe uno di que' biforcuti roncigli che sogliono usare i mugnai per trarre a riva, dalle steccaie de' mulini, le travi nascoste sott'acqua; simboli acconci ad indicare la sordida rapacità di chi sa osare ogni azione più turpe, purchè gliene venga vantaggio. Dietro il sedile di lui s'alza una porta merlata, ad avvertirci come nelle rôcche e nelle castella feudali, più assai che nelle città, si violasse allora ogni legge del giusto e dell'onesto. I rovi ed i cespugli assiepati tutt'intorno del tribunale forse indicano, con oscuro ma insieme arguto modo, come le azioni ingiuste e colpevoli dell'uomo camminino per tramiti insidiosi al paro di quelli delle foreste, ovvero nelle foreste si operino; forse anche potrebbesi pensare che l'in-

gegnoso pittore alludesse così alla *selva selvaggia ed aspra e forte* dello Alighieri, sublime allegoria delle colpe umane. — Sotto l' immagine della Giustizia vedemmo effigiati i godimenti della vita, caro frutto di quella virtù; qui invece scorgonsi nelle stesse brevi proporzioni, rapine, omicidii, violenze; i danni, insomma, ingenerati sempre dalle leggi e dagli uomini malvagi.

*Ira.* — È una donna che digrignando per collera i denti, fa ingiuria al petto, e con ambidue le mani si lacera dispettosamente la veste. Anche Dante tenne ad un simile concetto quando ci descrisse gli iracondi che tuffati nella belletta negra,

> « . . . . . si percuotean non pur con mano
> Ma con la testa e col petto e co' piedi,
> Troncandosi coi denti a brano a brano. »
>
> *Inferno*, canto VII.

*Incostanza.* — È una giovinetta in sul fiore degli anni, che a corpo abbandonato sta sopra una ruota, e si lascia trascinare da quell' eloquente simbolo dell' umana mobilità. Vedendo però qui l' Incostanza opposta alla Fortezza, è da credere che l' artista ce la porgesse siccome immagine di mutabilità negli argomenti che risguardano la religione. Laonde avviso che quella ruota voglia alludere alla sentenza dell' Ecclesiastico: *Præcordia fatui quasi rota carri: et quasi axis versatilis cogitatus illius* (Cap. XXXIII, vers. 5). Impetuoso vento ne gonfia la gonna, e così fattamente ne agita le pieghe, che quasi si crederebbe s' alzassero a farle ala: acuta maniera per darci a conoscere, essere la Leggerezza sempre inseparabile compagna alla Incostanza.

*Stoltezza.* — Un uomo quasi nudo, colla testa ricinta bizzarramente da piume a guisa degli Indiani, afferra una grossa clava, che pare egli voglia far ruotare intorno a sè come i pazzi. Non è però da argomentarsi sia qui presentata quella alterazione della mente, la quale toglie all' uomo la potenza sublime dello intelletto; si invece l' altra che lo avvolge e lo trascina nel peccato a cui gli Ebrei davano nome d' insensatezza. Forse il pittore vestì di quelle fogge indiane questo Vizio, per ricordarci gli infedeli ed i Gentili, i quali da san Paolo sono detti *stolti*, perchè non conoscevano *le vie di Dio*, e si viveano *in profonde tenebre* sui dogmi della vera fede. Qualcuno pensa che Giotto abbia qui voluto figurare la Stoltezza col bizzarro abbigliamento, usato allora nelle corti, dai pazzi e dai buffoni; ma questa interpretazione mi pare e troppo sottile e troppo lontana dallo scopo del pittore, che qui voleva accennare alle virtù ed ai vizii che hanno relazione colla religione di Cristo.[22]

Se si vorranno perdonare alcune scorrezioni nel nudo e nelle estremità, per dir vero condotte con molta secchezza, si dovrà convenire essere questi chiaroscuri sommamente lodevoli per energica vivezza di fisonomie, per movenze acconcie al concetto, per andar di pieghe con diligente facilità disposte, e con industre artificio dipinte. Queste allegorie, bella prova dell' acuta mente di Giotto, meritarono ammirazione anche ai giorni del pittore, perchè vediamo un illustre artista a lui contemporaneo, ricopiarne alcune quasi interamente. Andrea Pisano, scultore sommo, nella preziosa opera sua ch' è la porta meridionale del Battistero fiorentino, compose alcune Virtù sullo archetipo stesso delle ora mentovate. Sono fra queste, come avvertì

anche il Cicognara, la Fede e la Prudenza, nelle quali, non solo veggonsi quasi i simboli stessi, ma pressocchè le movenze delle nostre. Andrea Pisano fu a Giotto discepolo; non è quindi improbabile che veduti avendo nel nostro Oratorio i lavori insigni dell' immortale suo maestro fra gli anni 1304 e 1310, in cui Andrea visitò Venezia, pensasse ad imitarle per la grande opera della citata porta, la quale fu compiuta nel 1330. Ben è vero che si potrebbe invece pensare, non già l' uno degli artisti copiasse queste figure dall' altro, ma piuttosto ambidue l' attignessero dalle nozioni già accettate a quei giorni in fatto di iconografia simbolica. Mi pare per altro che una tale opinione male si regga, allorchè si guardino le allegorie medesime condotte da artisti diversi da' nostri due, perchè le si vedono immaginate con differente concetto.

In tanto dubbio, un passo del Vasari vale forse a disvelare il vero meglio di ogni altra prova.[23] Racconta egli nella Vita dello scultore pisano, che *essendo a Giotto amicissimo, gli fu dato a finire una delle porte del tempio di San Giovanni di cui avea fatto Giotto un disegno bellissimo.* Qual maraviglia quindi che il discepolo di Cimabue, solito a ripetere, come notò anche il Lanzi, le proprie composizioni, improntasse su d' un concetto stesso le allegoriche immagini da lui effigiate e quelle che disegnava per l' amico suo? Il Padre della Valle in una nota al sopracitato passo del Vasari, non trova probabile che uomo si grande come era il pisano Andrea si piegasse a spendere ventidue anni per eseguire i pensamenti di un altro. Ma se l' ottimo Padre avesse posto mente, che Giotto era tenuto il più eccellente dipintore de' suoi giorni, e quasi

il regolatore di tutta l'arte; se avesse considerato che a nessuna opera artistica poneasi mano in Firenze, senza il suo consiglio, sarebbegli senza dubbio scemata la maraviglia; anzi avrebbe trovata inutile la sua nota, se si fosse ricordato che tale esempio non era il solo nella storia dell'arte. Il Pinturicchio, pennello senza dubbio valentissimo, colorì più storie sui disegni di Raffaello; Fra Bastiano del Piombo, coloritore insigne, condusse di pittura parecchie composizioni del Buonarroti. Lo stesso Giulio Romano, sì abbondoso, sì vario nelle invenzioni, assoggettò l'impaziente sua mano ad effettuare i vasti pensamenti dell'Urbinate. La potenza del bene inventare è così rara nell'arti del bello, è dote sì parcamente concessa da Dio, che non può ingenerar maraviglia, se artisti abilissimi si piegarono in ogni secolo a diventare spesso mano di que'pochi a cui natura largì mente alacre, elevata, creatrice. E tanto più ciò doveva accadere nel secolo di Giotto, nel quale, per povertà di lumi e di mezzi, riusciva difficilissimo il comporre lodevolmente storie profane o sacre.

Dopo i chiaroscuri or descritti, l'occhio guarda volentieri la parete di contro all'altare, su cui si stende il Giudizio finale, composizione strana quanto le costumanze d'allora, ardimentosa quanto il fiero secolo in cui venne operata.

Signoreggia nel mezzo *Quegli ch' è padre d'ogni mortal vita,* ravvolto dalle fascie di quell'Iride che, secondo l'Apocalisse, accerchia il trono di Dio. Le zone d'essa, anzichè spartite nei sette principali colori, non ne mostrano che tre soli, forse per ridurci a mente quelle parole del poeta ghibellino alludenti alla Divina Triade, quando, tutto affiso nella luce dello eterno amore, cantava:

« Nella profonda e chiara sussistenza
Dell'alto lume parvemi tre giri
Di tre colori e d' una continenza;
E l'un dall'altro come Iri da Iri,
Parea riflesso, e il terzo parea fuoco
Che quinci e quindi ugualmente si spiri. »

*Paradiso*, canto XXXIII.

Dio ha fatto le tenebre suo padiglione e dal suo trono escono le folgori e le sette lampade ardenti simboleggiate dagli angeli annunciatori del gran giorno. Egli maggioreggia su tutte le altre figure, perchè i primi maestri dell'arte, presso ogni nazione, avvisarono valere le grandi proporzioni materiali a far sì che le moltitudini ricevano vasta idea della grandezza morale dell' oggetto effigiato, e si avvezzino, persino dalle esterne rappresentazioni, a considerare la Divinità superiore ad ogni cosa creata.

Librati sull' ali, stanno in alto i cherubini. A' fianchi di Lui siedono apostoli e patriarchi, più sotto numerosissimi santi e beati. Ma la sua parola tuonò tremenda sui mondi e sul tempo; e i mondi crollarono, e il tempo disparve. Escono dalle tombe i morti aspettando paurosi la voce che atterra e suscita. E quella voce ch' è bufera al tumido, conforto al morente, ricchezza al povero; quella voce che impera sui monti e sui mari, sui cedri del Libano e sulle quercie di Basan; quella voce che comanda l' universo ed il nulla, chiamò a sè gli eletti, e dannò i reprobi nello eterno dolore. Laonde si affollano alla destra di Lui l' anime beate, e a Lui rivolgono le speranze loro. Fra essi stanno principi, alla testa de' quali è Costantino, il propugnatore del cristianesimo. Là pur vi sono e principesse

frammiste a poveri, e signorotti che, deposta la terrena burbanza, menarono santa vita, e frati da vera fede accesi.

Alla sinistra invece i demonii trascinano, coi roncigli e coi graffi, i maledetti dall'ira del Signore. L'arguto pittore, affine di rendere più evidenti le ragioni del castigo, anzichè questo, rappresentò la colpa che lo meritava. Quindi veggonsi colà, e femmine da conio che rotte ad ogni lascivia, vendono l'onore; e sacerdoti che irridendo alla più alta missione che sia sulla terra, barattano a pattovito prezzo il perdono di Dio. Ferocemente strani manifestansi poi i vari strazi coi quali i demoni graffiano, squoiano, lacerano le membra dei dannati. Non v'ha età, non condizione che sia da quei feroci rispettata. Anzi, a porgere lezione più efficace, adoperò di guisa l'artista, che apparissero più fieramente straziati gli uomini i quali tennero sulla terra le dignità e gli onori, e potendo operare il bene, portarono ai loro simili non altro che sventure. Per la qual cosa ci figurò, dilaniati da Satana più biliosamente, certi principi che, spregiato ogni diritto sociale, gravarono d'importabili balzelli e di catene i sudditi; certi magistrati che, postergata ogni legge, si fecero idolo dell'arbitrio, e tutto osarono per esecrabil fame di denaro e di onori; certi monaci che, invece di serbarsi modello a virtù evangeliche, in luogo di condur vita penitente, in luogo di soccorrere il povero, macchiarono di invereconde brutture la vita. A dir breve, v'è in tutto quel vasto concepimento tale un disperato agitarsi, una congerie così avviluppata di colpe e di vizi, un accapigliarsi confuso fra dannati e demoni, da far manifesto come il pittore ripensasse così balzàno concetto attraverso le ubbie superstiziose di quei tempi, ed incarnasse

in certo modo le terribili leggende di peccatori straziati dal diavolo, tanto accreditate a que' giorni.

Fra quegli alti malori giganteggia Lucifero quasi fosse il signor dell' Inferno. Nel vederlo col pelo arruffato, divorarsi colla triplice bocca i dannati, tornano a mente i robusti versi di Dante, quando ci adombra l' angelo rubello fatto tricipite, che

« Con sei occhi piangeva, e per tre menti
Gocciava il pianto e sanguinosa bava;
Da ogni bocca dirompea co' denti
Un peccatore a guisa di maciulla,
Sì che tre ne facea così dolenti. »

*Inferno*, Canto XXXIV.

È degno di nota come in tutta questa vasta composizione Giotto si piacesse di mutar più volte la grandezza delle figure. Notai ch' egli disegnò Dio più grande di tutti gli esseri umani e divini, da cui è circondato. Gli apostoli, i patriarchi, i santi sovrastano agli eletti posti a destra del Signore; ed essi pure sono di molto più alti de' reprobi collocati a sinistra, tuttochè anzi, per ragione di prospettiva, dovesse risultare il contrario. Forse il pittore, fermo al principio di cui più sopra dissi, essere, cioè, le dimensioni fisiche mezzo potente onde l' animo concepisca l' astrazione delle relative grandezze morali, volle qui darci una idea più spiccata delle gradazioni che passano nell' ordine intellettivo fra il Creatore e la più avvilita delle sue creature, l' uomo ravvolto nella colpa.

Non si accagioni l' insigne maestro d' irreverenza alla religione, se lasciò trascorrere il pennello ad oscenità. Vigorosi motivi doveano condurlo a ciò; e prima lo spirito di fazione, peste allora di magnati e di plebe, funesta mise-

ria di gagliardo secolo. In quei tempi, ogni toscano, dimenticando troppo spesso come le intestine discordie facessero sempre più misera una patria già misera troppo, parteggiava ora per Guelfi ora per Ghibellini, quelli a Cesare, questi alla Chiesa avversi. Di certo non abbisognano lunghi ragionamenti a persuadere che Giotto, l'amico di Dante, tenesse per quest' ultimi. Di certo, chi si mostrava intimo all' uomo, il quale fieramente avea scritto:

> « Le mura che soleano esser badia
> Fatte sono spelonca, e le cocolle
> Sacca son piene di farina ria ; »
>
> *Paradiso*, Canto XXII.

dovea, per conseguente, starsi pronto a raffermare col pennello que' versi sdegnosamente veri. Laonde è chiaro che ogni volta gliene venisse il destro, non facesse sparmio di pungenti trovati, per isfogar la stizza verso dei sacerdoti peccatori, e li effigiasse a segno del pubblico scherno. — Per altro, fa maraviglia che tanto si permettesse in un sacro ricinto: ma si pensi che allora la fede era così sinceramente viva in ciascuno, da non pensare che ne venisse infiacchimento verso la religione, se venisse lanciato il sarcasmo sul prete che la offendeva con azioni turpi. Anzi da quello stesso sarcasmo ai malvagi, prendevasi argomento a venerare meglio i buoni e a rispettare di più i sacri dogmi. A' nostri giorni, chi vedesse sbertato il prete entro la chiesa, troverebbe forse pretesto ad irridere i misteri del cielo; allora invece circolavano mille leggende facetamente terribili, in cui narravansi le atroci burle del diavolo a danno di clericali menanti vita corrotta, e que' prodigi servivano a suscitare di più le credenze de' timorati.

È tradizione che il concetto di questo Giudizio finale Giotto lo traesse o dalla cantica immortale dell'Alighieri, o dagli arguti consigli di lui che, errante a que' giorni, di terra in terra, erasi portato in Padova a visitare il sommo pittore, a lui legato di molta intrinsechezza. È vero che il divino poeta, come ci racconta Benvenuto da Imola,[24] venne in quest'ultima città, quando Giotto dipingeva la nostra chiesetta; è vero che il cantore di Beatrice amava quel grande pennello di fida amicizia; laonde è ben probabile che di molti consigli lo soccorresse; ma non per questo ne segue che la composizione del Giudizio finale sia condotta sui danteschi dettati. Anzi, alcune osservazioni che ora esporrò mi guidano a credere il contrario.

Il sacro Poema, improntato ad ogni pagina di forte ed originale sentire, tosto che usci in luce, stampò nel secolo gagliarde impressioni. Tutti i pittori sincroni o di poco posteriori al suo comparire, allorchè tolsero a rappresentare i Novissimi, ne seguitarono palmo a palmo le tracce. Così Andrea Orcagna ci dipinse a Firenze in Santa Maria Novella l'Inferno colle stesse divisioni e bolge con cui Dante avea spartito il buio regno. Per la qualcosa, se raffrontasi la prima cantica con quel vasto affresco, se ne vedono, a così dire, ritratti gli alti concetti. Così Bernardo Orcagna, nel terzo Novissimo colorato in un dei lati del Campo Santo pisano, si fece seguace delle descrizioni dantesche. Così molte pitture di consimile soggetto, eseguite in quel secolo nella Toscana ed in altre parti d'Italia, pigliarono a modello l'universale poema, e tentarono serbarne lo stesso disegno. Ma tutto ciò non vediamo nell'Inferno da Giotto dipinto nella nostra chiesetta. Non vi sono in esso

que' tanti gironi concentrici, ove innumerevoli torme di peccatori provano quanto tremenda piombi la vendetta dell' offeso Signore: non vi è la bolgia degli ipocriti rivestiti di dorate cappe di piombo; non quelle de' lussuriosi cacciate da turbinio di vento. Nè veggonsi gli iracondi attristarsi nella belletta negra, nè i prodighi *volger gran peso per forza di poppa,* nè i violenti mutarsi in tronchi, ove fanno nido le arpie; non Cerbero che per tre bocche latra; non il lupo maledetto che tuona con la *voce chioccia;* non Caronte che *cogli occhi di bragia,* batte col remo i miseri che varcano la livida palude; non Ugolino, che *rode il teschio misero co' denti;* non la bella Ariminese che lagrima il suo sciagurato amore. Ciò solo che in tale affresco potrebbesi credere tolto dal Poema sacro, è la fascia a tre colori che accerchia il trono dell' Altissimo, e Lucifero che gigantesco e feroce ingoia ad un tempo tre peccatori. Ma anche *quello imperatore del doloroso regno* non è poi foggiato interamente sulla descrizione dantesca. Il poeta ci presentò Lucifero a mo' d' Ecate, con tre facce unite ad una sola testa; e qui invece ad una sola testa d'uomo ne vanno congiunte due di serpente. Dante lo disse tuffato nel ghiaccio sino a mezzo il petto; e qui è figurato intero e sedente. Dato però anche che una certa rassomiglianza ci fosse fra il Lucifero dantesco e questo dipinto da Giotto, egli è certo che null' altro v' è in quella vasta composizione che rammenti e il generale disegno, ed i più salienti episodi della Divina Commedia. Ben è vero che la versatile fantasia dell' Alighieri poteva proporre a Giotto l' Inferno e il Paradiso su norme diverse da quelle ch' egli dettò nel poema; ma d' altra parte, non è verosimile che

l' uomo il quale avea meditato per quello gran parte della giovinezza, non ne volesse rammentati almen i punti principali, allorchè facevasi guida ad un artista onde colorasse soggetti congeneri.

Un' altra prova che parmi pugnare contro la comune tradizione, io la trovo nello stesso commentatore imolese. Egli, che essendo quasi contemporaneo a Dante ci narra con sì minuti particolari i fatti di quella età, egli che reputò degna di ricordanza la visita fatta in Padova dal poeta al pittore, e i detti scambiati fra que' due sommi, non avrebbe per certo trascurato di raccontarci un fatto che, se fosse avvenuto, doveva a que' giorni essere nelle bocche di tutti, quanto cioè Giotto nella nostra chiesetta si valesse delle idee portegli dall' immortale cantore.

Un ultimo argomento che mi rafferma non essere questa storia consigliata dall' Alighieri, parmi rinvenirlo nel modo stesso con cui venne eseguita. I vari dipinti che ricingono questo prezioso oratorio, se forse saranno tutti frutto della profonda mente di Giotto, non però tutti, siccome dirò più sotto, manifestano il suo diligente e forbito pennello; anzi alcuni d' essi possono dirsi, senza tema d' errore, mal ferma opera dei discepoli. Fra questi porrei gran parte del Giudizio già descritto; quella cioè dove stanno i reprobi. Il meno attento osservatore, quando voglia confrontare questa parte con una delle storie de' lati più ricche di pregi, ad esempio, quella esprimente Cristo morto fra le Marie, s' accorgerà di leggeri qual sostanziale differenza vi sia di merito tra le due pitture; chè mentre questa ha contorno rigoroso e squadrato, pennello finissimo; quella ha disegno pressochè mostruoso, e stentatezze

maggiori che la stessa infantile epoca nol comporti. Ritenuto dunque che Giotto operasse ben poco in questo dipinto, chi vorrà credere ch' egli abbandonasse ai trepidanti ed incerti pennelli degli alunni un concepimento suggerito da quel poderoso intelletto, che lanciandosi oltre i confini del mondo fisico e del morale, si mostrava maestro d' ogni dottrina al suo secolo? Se Dante fosse stato in questa composizione scorta a Giotto, quest' ultimo, nonchè affidarla a mani ancora incerte, avrebbe tentato con ogni cura di finirla e limarla egli stesso, di guisa che il fiero poeta andasse superbo di vedere maestrevolmente vestite di colore e di forma le energiche idee che gli rampollavano nell' anima. Penso piuttosto che l' abile pittore, non altrimente dal grande amico suo pigliasse le mosse per comporre questo Giudizio, ma ne attignesse dirittamente il concetto dalle sacre carte, e particolarmente dall' Apocalisse. E in effetto, se vogliansi considerare gli eletti posti alla destra, i reprobi alla sinistra del supremo Giudice, e quel circolo, simbolo di eternità, che racchiude il trono dell' Eterno, e que' vecchi seduti dignitosamente, e quegli angeli che dando fiato alle mistiche trombe annunciano il giorno dell' ira e della misericordia, e que' fulmini, e que' torrenti di fuoco che lanciati dal seggio di Dio piombano sui maledetti, si scorgerà come il libro inspirato di san Giovanni, fosse ala e consiglio all' intelletto pensatore dell' artista. Nè Giotto era per certo il primo a pigliare a norma di simil soggetto il terribile vaticinare dell' Evangelista fatidico. Per tacere d' altri esempi numerosissimi, nei musaici della basilica marciana, ed in quello grandissimo della cattedrale di Torcello, ove i greci maestri nel XIII

secolo ci presentarono effigiato il Giudizio finale, veggonsi le medesime ora notate allusioni ai passi biblici che rammentano il gran dì.

Questo dunque parmi buono argomento a concludere, che Giotto non profittasse in tale composizione dei consigli di Dante, ma invece ne togliesse il concetto o dai pittori che lo precedettero o dai sacri libri, fecondandolo poi colla sua vigorosa immaginazione. Ove parmi piuttosto sia da pensare che il sommo Ghibellino giovasse l' amico, è nelle figure allegoriche delle Virtù e de' Vizii, su cui tenni discorso, perocchè in esse, tante vi si veggono allusioni al sacro Poema, e tale una finezza di concepimento, da far presupporre il soccorso della mente la più acutamente vasta del secolo.

Nel centro della or descritta parete v' è un episodio che in nessuna maniera si lega al resto della composizione, e che potrebbe dirsi, con moderna frase, un *fuor d' opera*. A' piedi di una croce sostenuta da due angeli veggonsi tre donne in atto di presentare il modello dell' oratorio del quale qui si ragiona, ad un personaggio in veste signorile, che sta umilmente genuflesso dinanzi ad esse. Questo modello posa sulle spalle d' un frate in bianca cocolla. Forse in quella dignitosa figura ginocchioni volle il pittore effigiato Enrico Scrovegno, ch' era il signor dell' Arena e della chiesa; nelle tre donne, tre sante protettrici a cui egli aveva devozione particolare; e nel frate posto a sostenere quel modello, l' Ordine forse dei Godenti, che qui poco dopo la edificazione della chiesa compieva gli ufficii divini.

Proseguendo ad osservare i dipinti delle altre pareti,

incominciero da' più alti, ove stanno espressi i fatti della Vergine. Mi distenderò alquanto nello svolgere i soggetti di questa prima linea, perchè non essendo de' più comuni, potrebbero a molti riuscire oscuri, senza qualche schiarimento. Per rinvenire la colleganza delle varie storie fra loro, è forza cominciare dallo spartimento a destra di chi entra, collocato in angolo, dappresso il muro della tribuna.

*Primo spartimento.* Presso gli Ebrei era ignominia un matrimonio infecondo. Gioacchino, dolente di essere da vent'anni congiunto inutilmente ad Anna, alzava a Dio calde preghiere ond'essere fatto ricco di prole. Quelli che aveano figliuoli, soleano presentarsi al tempio nella festa dei Tabernacoli, onde offerire e doni e ringraziamento: Gioacchino una volta si mischiò ad essi; ed offerendo le oblazioni d'uso, fe preghiera a Dio onde togliesse la sterilità del talamo. Fatti accorti di ciò il sommo pontefice Isacaar e Ruben di lui scriba, non curando le meste istanze di quell'afflitto, ne rifiutarono i doni e lo scacciarono, incolleriti, dal tempio. Lo spregiato Gioacchino manifesta qui con mirabile naturalezza il cordoglio che lo angoscia.

*Secondo.* È qui figurato il Santo che, uscito tutto vergognoso dal santuario, ripara presso i pastori del suo gregge, ove non si stanca di chiedere fervidamente al Signore la grazia bramata.

*Terzo.* Intanto che Gioacchino poneva tutto l'animo all'indicata inchiesta, Anna, mestissima essa pure della sua sterilità, volgevasi a Dio perchè le concedesse prole, ch'ella facea voto di consecrare a Lui. Ed ecco allora apparire Gabbriello arcangelo, a rassicurarla come l'Altissimo volesse far contenti sì giusti desiderii; e dover poi uscire

dal grembo di lei una Vergine operatrice d'ogni sorta prodigi. Le sacre carte ci narrano che al sopravvenire dell' Arcangelo Anna stava nel giardino: il pittore però preferì di rappresentarla in una stanza, forse perche, poco abile com' era nella pittura del paese, trasceglieva, quando poteva, interni d' architettura, nei quali valea molto più.

*Quarto.* Ignaro Gioacchino di quanto l' Angelo avea promesso ad Anna, non tralasciava di supplicare il Signore. L' artista quindi ce lo figurò dinanzi all' altare, ove arde una vittima offerta a Dio. La devota posa del santo è tutta avvivata d' amore e di fede verso il Vero Eterno, che ha già accettato il puro olocausto e colla mano esce dalle nubi a benedir l' offertore. Raccontano i sacri scritti, che mentre Gioacchino stava pregando, gli apparve Gabbriello ad annunziargli come Dio gli avrebbe conceduta prole destinata a compiere alto mistero di religione. Ecco in effetto qui l' angelo, con dignitosa movenza, indirizzare la parola al santo. Giotto ce lo dipinse come soleasi anche nei primi secoli della Chiesa, ricoperto cioè di bianca ed ampia tunica, che al dire della Bibbia è la veste degli spiriti angelici. Esso, al pari di tutti gli Arcangeli dipinti da Giotto in questo oratorio, tiene uno scettro sormontato da una foglia di trifoglio, che secondo molti scrittori, è simbolo della Trinità.

*Quinto.* Vedesi qui Gioacchino immerso nel sonno. Vicino a lui, quasi in atto di contemplarlo, stanno due pastori. Nell' alto v' è un angelo volante, che sembra rivolgere la parola al dormente. Forse qui l' artista volle con più di evidenza farci conoscere l'apparizione del messaggio divino, nell' altro spartimento rappresentata invero un po' oscuramente.

*Sesto*. Avea Gabbriello ingiunto a Gioachino e ad Anna di portarsi entrambi, in un giorno stabilito, alla porta aurea di Gerusalemme, ove si sarebbero veduti. Essi, tutti speranza in quelle parole, si recarono colà, e, scontratisi, proruppero in lagrime di letizia, fatti certi che ogni loro voto non poteva se non venir presto esaudito. Quanto e quale affetto trasfonde nell' animo questa sobria quanto bella composizione !

*Settimo*. La storia della Vergine, interrotta dal Giudizio finale, viene proseguita nella parete dirimpetto. Nel primo spartimento di questo lato vedesi la pia Anna giunta al colmo de' suoi voti, per aver dato in luce quella che dovea tornare in allegrezza il pianto di Eva. Ella sta nel letto, intantochè alcune ancelle con ogni sollecitudine raccolgono la preziosa bambina. Non sembrava forse a Giotto di averci bastevolmente porto idea del soggetto; e quindi, poco curante di posporre la convenienza alla chiarezza, raddoppiò l' azione, figurando sul dinanzi del quadro alcune donne pronte ad apprestare i primi necessari uffici alla picciolettà Maria. Se questa offesa dell' unità, che distrae l' attenzione, può dirsi colpa, è colpa del secolo e non del sommo pittore. Allora quasi tutti gli artisti in questo peccavano. A ciò fare erano trascinati dall' esempio de' bisantini maestri che li precedettero, i quali di frequente usavano porre doppia azione ne' loro componimenti. E forse anch' essi non aveano cavato simile costume dalle rozze lor menti, sì bene dagli antichi bassirilievi, che sovente esprimevano le diverse parti, e le varie azioni di un fatto medesimo.

Osservando questo dipinto, si fa manifesto come Giot-

to, pur essendo ingegno originalissimo, tenesse ancora in qualche parte alle maniere de' Bisantini, poichè egli imitò nella generale distribuzione un fresco operato nei chiostri di Santa Maria Novella di Firenze dai dipintori che forse furono maestri a Cimabue. Veggasi questa composizione nel D' Agincourt che ce la dette incisa, e scorgerassi quanto s' avvicini alla giottesca di cui qui parlai.

*Ottavo.* Giunta al quinto anno Maria, i genitori la presentarono al tempio, ove era costume informare l' animo delle donzelle alle virtù religiose e domestiche, finchè avessero tocca l' età da marito. È degna di esser notata in questo dipinto (certo un de' migliori) la pietà e l' unzione sparsa in tutte le figure, e particolarmente in quella dignitosa di Simeone che, vestito del pallio sacerdotale, accoglie con affetto rispettoso la celeste fanciulletta.

*Nono.* Instava Anna perchè la sua figliuola andasse a marito secondo la legge: ma quella, presaga di più elevati destini, rifiutava, per serbarsi vergine. Il pontefice in ciò dubbioso, congregava i leviti, e premessi i rituali digiuni, pregava il Signore d' illuminarlo. Allora dal mezzo del propiziatorio udì voce divina che gli imponeva di adunare nel tempio tutti gli uomini nubili della stirpe di David, e comandar loro di portare con sè verghe secche, fra le quali doveva rinverdire e mandar fiori quell' una soltanto che stava fra le mani dell' uomo designato da Dio a sposo di Maria. Veggonsi qui dunque tutti gli aspiranti avviarsi al tempio, portando bacchette che, raccolte da Simeone, vengono deposte sull' altare.

*Decimo.* Poste sull' altare le verghe, tutti vi stanno genuflessi all' intorno, aspettando il miracolo che deve

farne fiorire una sola. È bello in questa composizione il religioso silenzio che si indovina in ciascuno degli astanti composti a reverenza profonda. È pure degno di osservazione il colore d'assai più vigoroso che d'ordinario non soglia nei dipinti di Giotto, e bene intonato colla tinta azzurra del campo.

*Undecimo.* La mistica verga ha fiorito; e fu il prescelto Giuseppe, uomo di rare virtù. Egli venne congiunto a Maria coi riti usati dal popolo ebreo.

*Duodecimo.* Di già compiuto il rito, s'avviano gli sposi al tetto domestico. Qui il gaio fiorentino, a dimostrare quanta lietezza ponesse quel maritaggio nell'animo dei parenti di Maria, ci colorò un'allegra turba che cantando e citarizzando su stromenti musicali, festeggia gli sposi. Gran peccato che questo spartimento sentisse più degli altri il danno del tempo, e per le doccie filtrate lungo la muraglia, patisse gravissimo nocumento!

Molti de' soggetti finora da me descritti si ricercherebbero indarno nei quattro notl Evangelii. La più gran parte Giotto la trasse dall'Evangelio tenuto apocrifo, o Proto-Evangelio, che viene attribuito a san Giacomo Minore,[25] ove tutte si raccontano le geste della Vergine, e della santa madre di lei. Le storie per altro del secondo e terzo ordine sono tratte dai quattro Evangelii conosciuti, e riferisconsi tutte alla vita del Salvatore. Essendo i soggetti in essi rappresentati dei più cogniti e comuni, torna inutile il descriverli minutamente; basterà quindi indicarli, e toccare intorno ad essi soltanto que' particolari che possono meritare una qualche attenzione.

Incominciando nel secondo ordine, dallo spartimento

posto a sinistra dell' osservatore, dappresso al muro della tribuna, si presenta

1. *La Nascita di Cristo.* — È dipinto per gran parte annerito o scalcinato: spicca però ancora, per molta gagliardia di tingere, il san Giuseppe dormente.

2. *L' Adorazione de' Magi.* — Devotissime sono le movenze dei tre coronati. A leggiadrissima compostezza è atteggiata la Vergine.

3. *La presentazione di Gesù al tempio.* — Non si saprebbe se più lodare il decoro e la dignità del sacerdote, od i bellissimi getti di pieghe che vestono le figure.

4. *La fuga in Egitto.* — Non uguaglia in bellezza i precedenti. Il colore è si annebbiato e scuro, il disegno cotanto trascurato, le fisonomie di si sgradevole tipo, da lasciar credere che sia opera di qualche discepolo, e non de' più abili.

5. *La strage degli Innocenti.* — Ad eccezione di una figura a sinistra dell' osservatore, che pare spicchi dalla parete, non è molto migliore di quello testè nominato.

6. *Cristo disputa fra' dottori.* — Questo fresco è cotanto guasto per salsedine dei muri, che tornerebbe arrischiato qualunque giudizio sul medesimo.

7. *Il battesimo di Gesù Cristo.* — Gli angeli sono graziosamente atteggiati, ma v' è molto stento ne' due protagonisti.

8. *Le nozze di Cana e Galilea.* — La fredda composizione non è compensata che dal veramente mirabile partito di pieghe della figura centrale. Quel corpacciuto vestito alla fiorentina, che tracanna a iosa, potrebbe forse essere un mordace ritratto.

9. *La resurrezione di Lazzaro.* — È forse la più bella

fra tutte le composizioni qui lasciate da Giotto; e ne riparlerò più sotto.

10. *L'ingresso in Gerusalemme e la festa dell'ulivo.* — Grave e nobile è la figura del Salvatore, ma non del pari le altre degli astanti.

11. *Cristo scaccia dal tempio i profanatori.* — Sì fredda, sì languida è questa composizione, che si dura fatica a crederla immaginata da Giotto.

12. *La cena degli Apostoli* (ordine terzo). — L'architettura, con quegli esili sostegni che reggono un tetto, rammenta le massime de' maestri bisantini. — Il pittore vestì ognuno degli apostoli con abiti di colori e foggie differenti, che serbò poi a ciascheduno d'essi, quand'ebbe a rappresentarli in altri spartimenti di questa cappellina.

13. *Cristo lava i piedi agli Apostoli.* — La figura del Gesù inspira reverenza e rispetto.

14. *Il bacio di Giuda.* — Verità e sceltezza di tipo, sono impareggiabili nella testa del Gesù. Il panneggiamento di una figura sul dinanzi del quadro, onorerebbe ogni più grande artista dell'epoca aurea.

15. *Cristo dinanzi a Caifa.* — Nè Masaccio, nè Benozzo Gozzoli, nè il Ghirlandajo, nè alcuno de' maestri castigati e puri del secolo decimoquinto, vergognerebbe di aver disegnato (dalle estremità in fuori) il Salvatore. Nè tanto esso è mirabile per correzione quanto per certo sentimento di dignità, da cui traspare soltanto rassegnazione, non avvilimento.

16. *La coronazione di spine.* — Alcune teste non difettano di vivezza e di colore; però tutto il dipinto è timido e freddo.

17. *Cristo porta la croce.* — Il Salvatore manifesta la sicura mano del maestro, non però l'altre figure assai scorrette.

18. *La crocefissione.* — Molta verità, molta evidenza di passioni in alcune fisonomie. Il nudo del Crocefisso è men secco d'assai di tutti gli altri che veggonsi in questa chiesetta.

19. *Cristo morto fra le Marie.* — Bellissima composizione, di cui parlerò più sotto a disteso.

20. *La resurrezione e l'apparizione alla Maddalena.* — I soldati giacenti con tanta secchezza delineati, provano vero ciò che fu detto da uno scrittore, che Giotto cioè nei temi marziali non valea molto.

21. *L'ascesa di Cristo al cielo.* — La Vergine merita molta considerazione si per espressione come per disegno; ma sopra tutte l'altre figure mostrasi dignitosa e stupendamente bella quella del Salvatore saliente a' cieli. Nessuno artista seppe mai raggiungere nella figura di Cristo tanta elevatezza di pensiero e di sentimento. — Hesse, nella cappella di tutti i santi a Monaco, rubò di netto questa insigne figura, e dice coll' ingenua modestia de' brav' uomini, *come far cosa migliore?*

22. *La discesa dello Spirito Santo sugli apostoli.* — Quasi tutte le figure voltano le schiene all' osservatore, lo che fa poco gradevole questa composizione.

Oltre a tutte queste ora nominate, possono annoverarsi come opere di Giotto, almeno nel concetto, altri due dipinti posti lateralmente al grande arcone della tribuna. Quello a destra rappresenta la visita della Vergine ad Elisabetta; l'altro a sinistra, Giuda che istigato dal demonio,

stringe il sacrilego patto, e stende la mano al prezzo del sangue. Da un lato dell' arcone vedesi l' angelo che annuncia il gran mistero a Maria, la quale sta ginocchioni al lato opposto. In tutte queste ultime opere il pennello mi sembra assai men largo e men sicuro del giottesco. Di Giotto sono però sicuramente i profeti e i santi colorati nella vôlta, e posti entro la decorazione degli spartimenti.

I freschi in questa cappellina immaginati sono sì varii nel loro soggetto, sì diversi nella espressione, per tal modo il forte vi è misto al delicato, l' agitato al tranquillo, da potersi, meglio che in ogni altra opera di quel dipintore, conoscere quanto alto fosse l' ingegno suo. Laonde mi si concedono alcune generali riflessioni sui pregi e sui difetti di questi celebri dipinti.

Prima e sovrana dote dell' arte è il concetto; e dal concetto comincerò il breve esame. Fattosi scala delle tradizioni dell' arte greca, anche così adulterate o monche come gliele porgeva allora l' arte bisantina, inventò Giotto con greca semplicità le sue composizioni, e le dispose con quella parsimonia di mezzi ch' è prima via al grandioso ed all' evidente. I gruppi son naturali e conformi a convenienza, nè vi sono cercate col fuscellino le industrie della scolastica piramide. Laonde, non avviene mai che dinanzi ad una storia di lui, si rimanga incerti nè sul personaggio principale, nè sulla qualità dell' azione rappresentata. Ove, per esempio, Simeone, poste sull' altare le verghe, sta cogli altri sacerdoti genuflesso ad aspettare il miracolo che deve una sola farne fiorire, il pittore non si valse di quel convenzionale artificio, sì in uso nel cinquecento e a' dì nostri, di porre il protagonista spiccato dagl' altri, ma in-

vece esso sugli altri primeggia per dignitosa devozione e per nobile reverenza.

In ogni storia poi gli affetti vi son toccati colla dotta intuizione del poeta filosofo. Indagatore ingegnoso dell'uomo e delle passioni che lo accompagnano nella vita, avea Giotto osservato che, tanto nei miti quanto nei gagliardi sentimenti, nelle impressioni di pietosa misericordia, come negli impeti focosi dell'ira, fra il terrore come in mezzo alla maraviglia, i movimenti della persona non si presentano, d'ordinario, contorti o violenti. Le fisiche alterazioni prodotte dall' intime tempeste dell' animo, di rado si trasfondono per tutte le membra, si invece hanno centro nella faccia la quale si modifica a seconda del sentimento che agita il cuore. Perciò l'artefice non allargò mai a passi impossibili le gambe delle sue figure, non ne alzò mai di soverchio le braccia, a far che superassero la testa, non le atteggiò mai a quelle mosse eroicamente teatrali, sconciamente telegrafiche, di cui troppi ancora vanno si teneri.

A farsi convinti quanto Giotto sapesse porre in atto simili massime egregie nei freschi di questo Oratorio, si deve fermar l'attenzione specialmente sulla resurrezione di Lazzaro; nè potrassi non ammirare la nobiltà del gesto nel Salvatore, la tenera riconoscenza che guida le sorelle del risorto a prostrarsi dinanzi al figlio di Maria, l' indifferenza degli Apostoli, usi a veder di continuo i prodigi del loro maestro. Laonde dovrassi concludere che Giotto sapeva dare, meglio di molti, chiarazza agli affetti più gagliardi e diversi, evidenza al pensiero di cui doveano essere informate le sue figure.

Degno di molta considerazione è pure lo spartimento

ov' Anna s' incontra, secondo la predizione dell' angelo, collo sposo Gioacchino alla porta aurea di Gerusalemme. Quanta mansuetudine religiosa non traspare dagli atti e dai volti serenamente lieti dei due vecchi coniugi, quanta posata compiacenza nei servi e nelle ancelle lontane!

Ove però Giotto in questi dipinti sembrami superare sè stesso, è in quello figurante Cristo morto fra le Marie. Steso fra le braccia delle pie donne, sta lo spento corpo del Salvatore, nè vi si ravvisano altrimenti le sformate apparenze della morte terrena, si invece il sonno dell' uomo divino, o piuttosto un temporario letargo che annuncia il vicino ridestarsi di un ente sopra natura. Fra le pietose che adempiono al mesto ufficio alcune guardano tutte dolenti al sacro volto, altre inchinate sul cadavere, ne alzano le spenzolate braccia, quasi non credenti che morte lo abbia tolto da terra, altre meste ne sorreggono i piedi. La dolentissima Madre ha fatto intanto delle ginocchia sgabello a sostenerlo, e pare, coll' affettuoso abbracciamento, voler richiamare a vita quel corpo. — Giotto ben sapendo come negli anni della giovinezza sieno più impetuosi la ilarità ed il dolore, atteggiò nel mezzo del quadro Giovanni, il più giovane fra i discepoli di Gesù, che in movenza agitata guarda la salma del suo maestro. Per contrario, vicino a lui stanno Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea; e sebbene in ambidue si indovini tristezza e cordoglio, pure si scorge di facile, come il peso degli anni abbia già in essi affievolito lo slancio delle ardenti passioni, e il freddo dell' età raggelato anche il dolore delle più gravi perdite. — Scorati d' affanno si mostrano pure gli angioletti nell' alto del quadro: chi si strappa i capelli; chi della veste fa velo alle dirotte

lagrime. A dir breve, tutto è mestizia in questa composizione, e vi ha poi tale un graduato avvivamento d' affetti, una impronta di dolore, or cupo or disperato da esser giusto l' affermare come Giotto, nel concetto di questa scena, toccasse il patetico ed il sublime quanto Raffaello nel deposto di Galleria Borghese.

Veduto quale fosse il merito di Giotto come pensatore, consideriamolo in ciò che spetta più da vicino all' artista pratico, cioè nel disegno, nel colorito, nel chiaroscuro e nella prospettiva. Rispetto al disegno, è ben lungi dal pareggiare, nella correzione e nella intelligenza della realtà, i quattrocentisti, ma è però indubitato che nelle figure panneggiate, lascia scorgere una simmetria ed una giustezza di proporzioni che temono ben pochi confronti. Nel contorno egli poi serba la massima semplicità, ed usa quindi squadrature sapienti. — Per evitar durezza, alterna ingegnosamente le rette colle curve, evitando però sempre que' sèrpeggiamenti di linea che facilmente ingenerano trivialità o manierismo. Cerca con industria l' effetto di massa, la sintesi sobria della figura, nè mai la rompe con quegli accidenti del vero, che turbano l' idea e tolgono evidenza ai moti e alle pose. Apparisce manifesto come questo sovrano ingegno mirasse principalmente ad improntare il moto istantaneo della figura con pochissime linee; ed in questa parte va studiato a lungo da chi brami raggiungere l' espressione evidente. Se negli scorti inciampa qualche volta in errori gravi, perchè ignorante delle leggi della prospettiva, compensa delineando, quasi sempre correttamente, le figure di profilo.

Ove però nel disegno deve tenersi valentissimo, per-

chè seppe contemperare una fine osservazione del vero colla geometrica eleganza dei seni e degli angoli, si fu nelle pieghe, sempre sì maestose, sì naturali, sì convenienti al carattere de' personaggi, al moto, agli spazi, che meritano di essere prese a guida di chiunque sia curante del ben panneggiare. Bello è il vedere com' egli, quando le pieghe si stringono raccogliendosi, tenga sempre minute falde ed occhi ristretti e bene squadrati; poi a mano a mano che vanno allargandosi, le aggrandisca e le foggi più rade e le spezzi a tempo perchè la continuità di una linea non produca monotonia. Bello è osservare come alterni da sommo le curve colle angolari, le cadenti colle sostenute; come vesta senza affettazioni il nudo; e in mezzo a tutti questi artificii non offenda mai la semplicità del naturale e da grand' uomo, nasconda l' arte con l' arte. Giustamente quindi il Vasari encomiò il suo valore nel drappeggiare, e per questo merito solo, lo disse *nato per dar luce alla pittura.*

Accennai come in questi freschi Giotto si mostrò più valente a condurre le figure vestite, che non le nude; e di fatto, in queste apparisce di sovente scorretto, non tanto nelle proporzioni degli arti, quanto nella collocazione e nelle forme dei muscoli. Neppure nelle estremità può dirsi molt' abile, sebbene quelle che non presentano grandi scorti, manifestino, d' ordinario, movenza ragionevole e gentilezza d' insieme.

Molto egli valse nelle teste, specialmente ideali, ricche di espressione ed appalesanti i fuggevoli agitamenti d' affetti diversi, tuttochè parecchie manchino e di eleganza e di simpatia, perchè troppo hanno corto il naso, e ci corre

soverchia distanza da questo al mento. — Quantunque egli cerchi il più delle volte di variare i lineamenti con tratti acconci ad indicare le individualità del vero, non discende però mai alle minuzie del ritratto. Eppure in questa parte era maestro, perchè negli avanzi de' freschi che ancora rimangono a Firenze nella famosa cappella detta del Bargello, vediamo di sua mano le immagini, egregie per naturalezza, di Brunetto Latini, di Corso Donati di Guittone d'Arezzo, e, superiore a tutte, quella dell'immortale poeta.

Rispetto al chiaroscuro, se non è sempre esattissimo, pure sa concentrar bene le masse di luce, e distingue con arte le ombrate, rinvigorendo opportunamente i toni; quindi riesce a serbare grandioso il partito delle singole figure; che non rompe mai od aspreggia con troppo minute mezze tinte. Il suo colorito è molto luminoso e spesso giusto nelle tinte locali. Le carni però appariscono troppo frequentemente di tinta uguale, tanto negli uomini che nelle donne; per la qual cosa si manifestano condotte di convenzione. E in effetto Cennino Cennini, che aveva attinti gli insegnamenti nelle scuole giottesche, novera, nel suo trattato, le varie dosi per far la tinta di carne, a seconda delle età e de' sessi, e non muove neppur dubbio che il vero possa domandare speciali differenze.

I realisti ridono adesso di questa apparente ignoranza. Ma que' brav' uomini, e Giotto in particolare, aveano ben conosciuto come il colorito acconcio alla pittura non dovesse esser preoccupato da realismi acconci al ritratto, sì invece dar vita ad un tingere armonioso, che risponda al concetto e che si leghi al carattere del monumento su cui devono essere tracciate le storie.

Giotto nobilitò sovente le composizioni con architetture leggiadrissime, improntate di quello stile misto d'arabo, di bisantino e di archiacuto, che a' suoi giorni era tanto usato in Italia. La prospettiva lineare di quelle fabbriche spesso è difettosa, e ciò perchè la geometria non aveva ancora fornito a questo ramo dell'arte le indefettibili sue regole. Non è per altro vero, come affermò il Lanzi, che Giotto ed i suoi seguaci, facessero figure sdrucciolanti dai piani, e i casamenti tirassero senza giusto punto di veduta. Basta fermare l'occhio sui più degli spartimenti descritti, in cui sieno architetture, per venire in persuasione che se l'abilissimo artista non conosceva precisamente le regole prospettiche, ne aveva, per così dire, una nozione pratica, o, a meglio esprimermi, il sentimento.

Da tutto l'esposto è quindi da concludersi, che per quanto spetta ad elevatezza di concetto e ad espressione, egli toccò un segno che di rado fu arrivato da poi, anche quando la forma, il chiaroscuro ed il colore si perfezionarono. Ciò che veramente gli manca è la sicura nozione del modo vario, col quale devono scortare le parti del corpo, a seconda dei moti della persona. Ma se in ciò è difettoso, manifesta però in ogni posa il sentimento del vero; di modo che egli insegna, a chi sa con maturo discernimento studiarlo, come si abbiano a scegliere nel naturale le movenze più attagliate al soggetto, particolarmente se debbano esprimere idee religiose.

Che se in questo valea molto più che nelle storiche e nelle domestiche, non è da farne maraviglia. Vivente in mezzo a secolo di fervida fede, e credente egli stesso come

tutti gli artisti d'allora, anche i più stemperati a lascivie, vedeasi attorniato da circostanze che servivano ad agevolargli i mezzi di figurare degnamente i concetti profondi della religione. Collegandosi essa allora a tutte le vicende della vita, padroneggiava tutti i pensieri e le azioni umane; ella era scienza ed arte; letteratura ed industria; politica e giustizia; la casa e la reggia; il servo e il padrone, infine ogni molla sociale. Laonde a que' giorni non v'era festa cittadina in cui non si offerissero di mille guise rappresentati, o i misteri della Redenzione, o i miracoli dei Santi. Nessuna sorpresa quindi, se i pittori vedendo di continuo nella verità quegli stessi devoti movimenti che dovevano collocare nei loro dipinti, sapessero comunicare ad essi il sacro entusiasmo, l'unzione e la carità della fede. « Le processioni de' penitenti bianchi (osserva giustamente il Cicognara) che da un estremo all'altro d'Italia movevano le popolazioni, e presentavano di continuo atteggiamenti di compunzione agli occhi degli imitatori della natura, dovettero necessariamente moltiplicare le occasioni di scolpire in ognuna di tali produzioni quella espressione che caratterizzava un numero tanto esteso di persone attaccate di buona fede alla religione con tutti i segni della vera devozione, quanto alle esteriori forme del culto. » [26]

Prima di dar fine alle osservazioni mie su questi insigni concetti di Giotto, stimo non inopportuno dir qualche parola sul meccanismo con cui sono dipinti. Esaminandoli attentamente, non è difficile scorgere che vi furono adoperati que' metodi stessi co' quali i nostri pittori arcaici coloravano a fresco le pareti. Sulla calce greggia è disteso

un intonaco di colore rossastro, formato forse con una mescolanza di calcestruzzo e di *amatito,* colore in quell'epoca usitatissimo per le tinte rosse.[27] Indi vi è sovrapposta l'ultima mano di malta fina o mamorino, su cui sta il dipinto.

Tuttochè si ravvisi in queste pitture molta forza di tingere, particolarmente nelle architetture e ne' panni, pure mi viene sospetto non sieno interamente a buon fresco, vale a dire senza ritocchi a secco. Tre osservazioni mi raffermano in questa opinione:

*Prima.* Per quanto si voglia con accuratezza esaminarle, non vi si trovano mai quelle commettiture di intonaco, ch'è forza rinvenire in tutti gli affreschi, e principalmente in quelli i quali, per la molta finitezza con cui son lavorati, domandarono lungo tempo ad essere compiuti.

*Seconda.* Se si bagnano le pitture a buon fresco con acido idroclorico diluto con acqua, non soffrono quasi detrimento nessuno. Per lo contrario, se si umetteranno le nostre col detto acido, si vedranno anche con la più leggera bagnatura scolorarsi.

*Terza.* In molti luoghi ove le nostre pitture sono guaste o per salsedine o per doccie d'acqua, si vede che il sovrapposto colore, scrostato a guisa delle tempere poco solide, lascia comparire la tinta rossastra che scorgesi data prima a tutto lo spartimento. Il colore a buon fresco, invece, o perisce insieme all'intonaco, o viene assorbito dalla calce.

Da tutto ciò dunque parmi si possa a buona ragione argomentare, essere questi freschi in gran parte terminati a tempera, dopo che, rasciugata tutta l'opera, avranno

lasciato discernere al pittore, ove bisognassero di essere armonizzati.

A convalidazione di questo mio sospetto, viene acconcio un passo di Cennino Cennini, artista, non solo vissuto nel secolo di Giotto, ma uscito anche dalla sua scuola. Egli nel suo *Trattato della pittura,* nel descrivere le pratiche tenute nell' arte *dal gran maestro Giotto,* dice al capo LXXVII, pag. 74, *e nota che ogni cosa che lavori in fresco, vuole essere tratta a fine e ritoccata in secco con tempera.* Quale prova maggiore che quei buoni antichi, neppur sognavano di poter condurre intieramente a fresco un dipinto sul muro? Nè devesi credere, checchè ne dica il Vasari, quest' arte del frescare salisse nel sestodecimo secolo a tanta perfezione da tenersi *vilissima cosa* (come egli scrive) *il ritoccare in secco.* Michelangelo usò senza dubbio le tempere per compire i suoi freschi, e Raffaello stesso finiva a secco que' suoi maravigliosi concepimenti delle Logge vaticane. Nel passato secolo Mengs terminava i suoi freschi, valendosi di tempere miste a latte e spirito di vino. Non fu dato che a' Veneziani e in particolare a Paolo e al Pordenone, lo improntare di primo getto sulla calce fresca, armoniche, calde e sicure tinte, le quali sprezzarono gli insulti de' secoli e delle procelle.

I dipinti della nostra chiesetta, ad eccezione di quelli della tribuna, son detti fatica del solo Giotto; ma non è possibile il credere che opere sì vaste e con tanto paziente diligenza condotte, sì che ogni piega, ogni testa è di un finito da miniatura, potessero essere lavorati da un artista solo, d'altra parte affollatissimo da allogazioni di grandissima rilevanza. Come mai Giotto, che fu senza

dubbio il più laborioso pittore de' suoi dì; Giotto che con pari fervore poneva mano alle seste e ai pennelli, e sino agli scalpelli; Giotto che da Napoli, ove vegliava la gigantesca costruzione del castel dell' Uovo, correva a Lucca ad alzare la fortezza di Agosta, che architettava il maraviglioso campanile di Santa Maria del Fiore, disegnava una delle porte del Battistero di Firenze, il sepolcro di Guido Tarlato ad Arezzo; e tutte queste fatiche da architetto alternava con quelle di pittore, colorando freschi e tavole a tempera in Assisi, in Roma, in Rimini, in Ravenna, in Urbino ed in patria; Giotto che non pago della gloria acquistata nella penisola, trascorreva parte di Francia, e lasciava in Avignone testimoni mirabili del suo ingegno; come mai, dico, un uomo gravato da tanti lavori, poteva senza aiuto nessuno dar compimento alle dipinture della nostra chiesa ed a tutte le altre sue, colla squisitezza d'un miniatore? Parmi che a spiegar questo fatto non vi sia che un solo modo, quello di stabilire che, preparati i cartoni ed eseguiti alcuni spartimenti ad esemplare, affidasse l'esecuzione del restante ai migliori allievi.

Allora ogni artista di qualche nome soleva tenere aperta una bottega, ove molti giovani apprendevano l'arte, e lavoravano a preparare e a digrossare le opere del maestro. Giotto medesimo si stava nella sua officina, attorniato dai propri allievi, quando disegnò di un solo tratto quell' O famoso, che diè origine al celebre proverbio. Quando poi a qualcheduno di quegli artisti venivano allogate opere di grande importanza, il pittore si portava sul luogo conducendo seco la piccola legione degli scolari. Egli disegnava i cartoni, poi ne distribuiva l' esecuzione

agli allievi, giusta l'ingegno di ciascheduno. A chi erasi fatto valente nel trattare i panni, dava a colorire i vestiti; chi meglio ne sapeva d'architettura, veniva destinato a tal parte; chi era più innanzi nelle estremità, poneva il pennello solamente in quelle; e chi da poco si stava col maestro, stendeva i campi in azzurro, ovvero attendeva ai meccanismi più grossi. Tutti costoro poi, avvezzi fin da' primi anni a viversi in compagnia di un valente ed a vederlo operare, sì fattamente ne apprendevano le maniere e la pratica, da quasi farsi i passivi strumenti della volontà di lui; e tutti poi fra loro si rassomigliavano in guisa, da essere talvolta difficile il potere notare essenziali differenze. Il maestro di sovente ripassava su tutta l'opera sbozzata dagli allievi, la finiva, l'armonizzava, e forse serbava per sè il lavoro di molte delle teste, siccome la parte più difficile e più importante di qualunque dipinto.

Nè questa mia congettura è senza appoggio d'esempi. Il Vasari in parecchi passi delle sue *Vite* ricorda affreschi dei migliori artisti vissuti nel secolo decimoquarto, condotti per gran parte dai loro allievi. Nei secoli posteriori, non isdegnò di tenere lo stesso uso anche l'Urbinate: sicchè dovè egli dipingeva freschi, aveva ad aiuti, Giulio Romano, Pierino del Vaga ed altri. Quando poi alcuni fra questi suoi discepoli, salirono in fama di maestri, fecero lavorare nei loro freschi e il Pagni, e Rinaldo mantovano, e Luzio romano, e Guglielmo milanese ed altri parecchi. Che questo uso fosse ancor più radicato nei trecentisti ce lo mostra apertamente il Cennini in alcuni tratti dell'or citato suo libro. Egli ne dice al capo II che l'artista, a *fine di venire a perfezione nell'arte sua*, doveva allora starsi *in servitù*, e

viversi, *con amore ed obbedienza,* dappresso al maestro *per molti e molti anni.* E dopo averci detto che Taddeo Gaddi se ne stette con Giotto per ben *ventiquattro,* ed egli stesso ne visse con Angelo di Taddeo *dodici,* ci narra come fosse in quei giorni debito del pittore, tutte conoscere quelle pratiche materiali, proprie alle varie maniere di pittura, pratiche che ora sono eseguite dal muratore, dal legnaiuolo, dal doratore ec. *Sappi,* dic' egli,[28] *che non vorrebbe esser men tempo a imparare : come prima studiare da piccino un anno a usare il disegno della tavola ; poi stare con maestri a bottega, che supesse lavorare di tutti i membri che appartiene di nostr' arte ; e stare e incominciare a triar de' colori ; e imparare a cuocere delle colle, e triare de' gessi, e pigliare dello ingessare le ancone, e rilevarle e raderle ; mettere d' oro, granar bene, per tempo di sei anni. E poi in praticare a colorire, adornare i mordenti, far drappi d' oro, usare di lavorar di muro per altri sei anni, sempre disegnando, non abbandonando mai nè in dì di festa, nè in dì di lavorare.* E poco dopo: *Che molti sono che dicono che senza essere stati con maestri hanno imparata l' arte. Nol credere ; ch' io ti do l'esempio di questo libro : studiandolo di dì e di notte, e tu non ne veggia qualche pratica con qualche maestro, non verrai mai da niente* ec. ec.

Or chi non vede che ogni volta Giotto imprendeva una vasta opera siccome era la dipintura del nostro Oratorio, doveva aversi a compagni, ed i meno impratichiti de' suoi allievi, atti solo *a macinare, ad incollare, a lavorare di muro,* ed i più addottrinati, di già innanzi *nel disegnare,* nello adornare, nel temperare, nel colorire in

muro, nel tirare a fine in secco, nel condurre in somma accuratamente tutti que' particolari de' quali il diligente Cennini ci fa menzione al capo IV ?

Ad aver sicura prova che molte furono le mani da cui vennero lavorati i nostri freschi, basta guardarli con attenzione ad uno ad uno. La composizione ed il concetto si vedranno guidate sempre da una sola mente, ma nella esecuzione si scorgeranno evidentissime le differenze. Alcune teste sono avvivate da molta espressione, e dipinte con grandissimo amore; alcune altre, anche nello stesso spartimento, o trascurate o di sgradevole tipo, o condotte con istentatezza. Qualche partito di panni manifesta tutto il magistero che Giotto sapea dare a questo importantissimo ramo dell' arte; qualche altro all'opposto manca o di scelta o di naturalezza. Spesso la figura principale è notevole per grandissima diligenza e franchezza di pennello, le accessorie al contrario, neglette e mal dipinte. Se anche quegli che non è artista esaminerà da vicino il Cristo morto fra le Marie che sta nel mezzo della parete a sinistra ed i chiaroscuri figuranti i Vizii e le Virtù, vi scorgerà una squisitezza di lavoro, un pennello così paziente e sicuro ad un tempo, da doverne concludere essere quella un' opera indubitata della mano di Giotto. Se per contrario guarderà alla Strage degli innocenti, che sta nell' ordine medio dell' altra parete, si accorgerà di leggeri con quanta incuria venisse gettata sull' intonaco questa storia, a riserva di poche teste, lavorate certamente dal maestro. Ned è a credere che i men belli fra i dipinti di questa cappellina sieno opera d' un solo fra i seguaci di Giotto. Il più superficiale esame basterà a convincere che uno stesso pen-

nello non può aver lavorate le grette figure della Strage degl' innocenti, e le meschine e fredde che veggonsi nelle Nozze di Cana. Finalmente, per concludere, non vi sarà nessuno che guardando la parete del Giudizio finale, voglia tenere eseguite dalla stessa mano le devote figure de' patriarchi e degli eletti, le men belle degli angeli superiori, e le meschine e talvolta deformi dei dannati.

Il barone di Rumohr, nel suo pregevolissimo libro delle *Ricerche italiane* scrisse che le pitture tutte di questa chiesetta, *son ora ridotte nella più triste condizione, essendo ridipinte a colla, e che nel presente loro stato non può darsi giudizio alcuno sul merito loro.*[29] Ed è vero che vi sono qua e colà ritocchi mal destri, ma è falso che questi sieno si numerosi da giustificare la ricisa sentenza del dotto alemanno, abilissimo critico in fatti di storia artistica, ma poco sicuro giudice e del merito e dell' originalità di un dipinto.[30]

Forse egli sarà caduto in questo errore, perchè si sarà di preferenza fermato sugli spartimenti della tribuna, i quali in effetto son tutti ridipinti. Ma questi poi non vennero attribuiti a Giotto neppur dal Vasari, il quale li afferma di Taddeo Bartoli senese, qui chiamato al dir suo da Francesco il Vecchio da Carrara. Ma non ci dice su qual fondamento egli appoggi tale asserzione. Io però sospetto che sia questo un de' soliti scambi di nome frequentissimi alla credula e spesso disattenta penna del biografo Aretino; e penso che invece di Taddeo Bartoli ne sia autore Taddeo Gaddi, il quale fu sempre l' allievo favorito di Giotto, e che l' aiutò in tutte le sue grandi opere. In fatti, la composizione di questi spartimenti, or deformati, della

tribuna, è intieramente giottesca, e una mezza figura della Vergine col Bambino poppante, ancora intatta dal pennello de' ristoratori, ricorda il vago e morbido tingere di questo Gaddi, che se non avesse avuto Giotto per maestro, sarebbe degno di essere chiamato il caposcuola de' trecentisti fiorentini.

I soggetti qui rappresentati riferisconsi ad azioni della Vergine. Il primo in alto, a sinistra di chi entra la tribuna, è troppo guasto dall' umidità per potersene indovinar l'argomento. In quello di mezzo è figurata Nostra Donna, la quale racconta a san Giovanni come Gesù le annunciasse vicina la morte di lei. Nell' altro di sotto ella è posta a sedere su d' un umile letticciuolo, e data a tutti gli astanti la benedizione, si prepara a volare nel grembo di Dio.

Sull' inferiore dei tre spartimenti dell' altra muraglia, stanno i funerali della Vergine; in quello centrale la sua ascesa al cielo, e nell' ultimo in alto, Maria seduta a canto al Salvatore e da Lui coronata imperatrice e signora dell' universo.

Son da tenersi dello stesso pennello anche i vari santi che ornano l' archivolto interno della tribuna e delle nicchie.

# NOTE.

[1] Dal 1836 in cui furono scritte queate parole, al dì d'oggi, la atoria delle noatre arti ha fatto ai grandi passi, da non più forse meritare simili appunti. Il Gaye col auo *Carteggio inedito d'artisti,* il Gualandi colle aue *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti,* e aopratutto i valentissimi illustratori del Vasari pubblicato dal Le Monnier in Firenze, cioè i due frateili Milaneai e Carlo Pini, portarono vivissima luce au punti ed artisti mal noti od oscuri.

[2] Questa paura era giusta nel 1836 quando pubblicai questa illustrazione; ed anche per molt'anni dopo. Adesso è acemata d'assai perchè il Municipio di Padova, ò debito il dichiararlo, veglia attento a conservare i suoi monumenti; e tanto saprà adoperarsi, aperiamo, che questo, ora di proprietà privata, diventi retaggio cittadino. — Per tanto beneficio egli ne avrà lodi e ringraziamenti dai veri amici delle glorie d'Italia. Ma intanto faccia in modo che, a spese del possessore o della città, aieno fatti reatauri parecchi, trascurando i quali continuerà il guasto degli inaigni freschi, pur troppo già incominciato.

[3] Su quanto rimane d'antico nell'Arena di Padova, veggaai la *Memoria* di Adamo Pirati, acritta verso la metà dello scorso aecolo, e atampata in Padova aoltanto nel 1819, e quanto n'è detto nella *Guida di Padova e della sua provincia,* edita nel 1842, in occasione del Congreaso degli scienziati, a pag. 30-32.

[4] Ciò rilevasi da un atto dell'Archivio capitolaro di Padova, pubblicato da monsignore Orologio, già vescovo di quella città, nelle sue erudite *Dissertazioni sulla storia ecclesiastica di Padova.*

[5] L'iatrumento dimostrante queata compra-vendita esiste nell'Archivio della famiglia Buzzaccherini in Padova, e se ne conserva copia fra i mss. della raccolta Piazza, ora assennatamente acquistata dai municipio padovano.

[6] Ciò rilevasi dai seguenti due versi, coi quali si compie l'iscrizione del sepolcro di Enrico Scrovegno alzato nel 1321:

« Annis mille tribus tercentum martiis almæ
Virginis in festo conjunxerat ordine palmæ. »

Quest'iscrizione, che or più non esiste, è riportata dallo Scardeone, *Antiq. Paduæ*, pag. 99.

La chiesetta per altro non fu terminata che nel 1305, perchè un documento che sta a carte 79 del volume *Magnus et Capricornus*, delle deliberazioni del maggior Consiglio di Venezia, dice: « Anno 1305, 16 martii: Cum ser Henricus Scrovegno intendat facere consecrari quandam suam capellam Paduæ, et requisierit quod commodetur sibi de pannis sancti Marci, capta fuit pars quod possint commodari de dictis pannis etc.... »

Se Enrico chiedeva dunque solo nel 1305 i ricchi paramenti da chiesa della Marciana, per celebrare la consecrazione del proprio Oratorio, segno è che allora soltanto era compiuto.

[7] *Storia dei Cavalieri Godenti,* Venezia, 1767, tomo I, pag. 260.

[8] Veggasi questo codice nell'archivio municipale di Padova ove viene mostrato con gentilezza pari al sapere dall'abilissimo direttore di quell'archivio e professore di paleografia signor Andrea Gloria, uomo versatissimo nella storia del medio evo, e dotto illustratore dei documenti che più giovano a quella della sua Padova.

[9] *Geschichte der Baukunst,* Nurimberg, 1827, in-8.

[10] La pianta di questo oratorio, coll'indicazione grafica delle regole accennate, fu da me pubblicata nella prima edizione del presente scritto; Padova, coi tipi della Minerva, 1836, in-8.

[11] Questo pure sta inciso nella prima edizione del presente scritto.

[12] Le antiche guide di Padova, sino a quella del 1842, vi lessero sempre erroneamente *Jacobi Magistri Ricoli.*

[13] Pietro Paolo Santa Croce era di Bergamo, e figlio o nipote a quel Girolamo che in patria ed in Venezia lasciò pregevoli opere sullo stile dei Bellini. Questo Pietro Paolo seguitò altra scuola, e s'accostò al fare del bresciano Giampaolo Cavagna.

[14] Questa figura ed il tabernacolo che la contiene, veggonsi incisi nella citata edizione. È dalla parola *militis* che il Federici, nella ricordata storia de' Godenti, argomenta che lo Scrovegno fosse ascritto a quell'ordine perchè gli affigliati ad esso chiamavansi sempre *milites*. Senza negare ciò, mi permetto però d'osservare che *miles* dicevasi allora anche ogni signorotto il quale abbracciasse la vita militare. Egli è per questo che in quasi tutte le iscrizioni sepolcrali dei feudatarii di quell'età, al nome patronimico e a quello del casato, è premesso l'appellativo *miles*.

[15] *Notizie d'opere di disegno* ec., pubblicate dal cavalier Morelli, ec. Bassano, 1800, in-8. Vedi pag. 23 e la relativa nota a pag. 146. L'epoca vera in cui Dante fu in Padova si riscontra in un Istromento del 1306 che sta presso la famiglia dei conti Pappafava di Padova; perchè colà il sommo poeta vi figura come testimonio con questa soscrizione: *Dantinus de Aligeriis qui habitat in contracta sancti Laurentii.* — Il signore Ampère nel suo *Viaggio dantesco* dubita che questo *Dantinus* sia il figlio di Dante, Pietro; ma esso nel 1306 non poteva avere più di dieci anni, e quindi non era in grado di fare da testimonio.

[16] Merita d'essere riportato, pel curioso annedoto che vi si narra, il passo di Benvenuto da Imola, in cui ricorda la visita fatta da Dante a Giotto in Padova, quando dipingeva il nostro Oratorio: « Accidit autem semel quod dum Giottus pingeret Paduæ, adhuc satis juvenis (*aveva 32 anni*), unam cappellam in loco ubi fuit olim theatrum sive Arena, Dantes pervenit ad locum. Quem Giottus honorifice receptum, duxit ad domum suam. Ubi Dantes videns plures infantulos ejus, summe deformes, et (ut cito dicam) patri simillimos, petivit: Egregie magister, nimis miror quod cum in arte pictorica dicamini non habere parem, unde est quod alias figuras facitis tam formosas, vestras vero tam turpes? Cui Giottus subridens, præsto respondit: Quia pingo de die, sed fingo de nocte. Hæc responsio summe placuit Danti, non quia sibi esset nova, quum inveniatur in Macrobii libro *Saturnalium*, sed quia nata videbatur ab ingenio hominis. » — Muratori, *Antiquitates italicæ medii ævi*, tomo I, pag. 1186.

[17] L'opera di Fra Paolino, *De recto regimine*, conservasi manoscritta nella biblioteca Marciana. Ne pubblicò un brano con eruditissime illustrazioni, e con ischiarimenti ricchi di sagace critica, nel 1856 il

valente mio amico signor Cesare Foucard, illustre professore di paleografia presso l'archivio generale di Venezia.

[18] Il ricordato dottor Andrea Gloria giunse a leggere alcune di queste iscrizioni, e v'ha speranza che sia per pubblicarle fra breve.

[19] Dante tradusse letteralmente questa definizione da Pietro Lombardo il quale nella *Theologia Universalis*, dice: « Spes est certa expectatio futuræ beatitudinis, veniens ex Dei gratia meritis præcedentibus. »

[20] *Tesoro*, lib. VII, pag. 194, traduzione di Bono Giamboni, edizione di Venezia, 1839, in-12.

[21] Il D' Hancharville scrisse parecchie filosofiche interpretazioni di queste Virtù, che rimasero mss. sino al 1836. Io ne pubblicai allora tre, nella citata edizione di questo scritto; ma avvisai di non ripubblicarle nella presente, perchè son più tosto esercitazioni d'un ingegno sottile, che non spiegazioni conformi alle norme della archeologia cristiana, ai giorni di quell'erudito o disprezzata o frantesa o poco meditata.

[22] È da avvertire che la figura della *Stoltezza* è dipinta a nuovo, ma la vecchia immagine giottesca ricomparve da pochi anni alcuni piedi più in qua, nel levar che si fece un pezzo di intonaco greggio il quale rivestiva un tratto del basamento. — La è simile affatto alla riprodotta modernamente, dal merito del pennello in fuori.

[23] *Vita di Giovanni Pisano.*

[24] Vedasi nella pagina precedente, nota 16.

[25] Il *Proto-Evangelio* è così chiamato, perchè dà contezza degli avvenimenti che precedettero immediatamente la predicazione della nuova religione. — È ora ritenuto apocrifo. Vedi *Codex apocryphus novi testamenti ec., illustratus opera et studio Joannis Caroli Thilo.* — Lipsiæ, 1832.

[26] *Storia della scultura*, tomo III, ediz. di Prato, pag. 43.

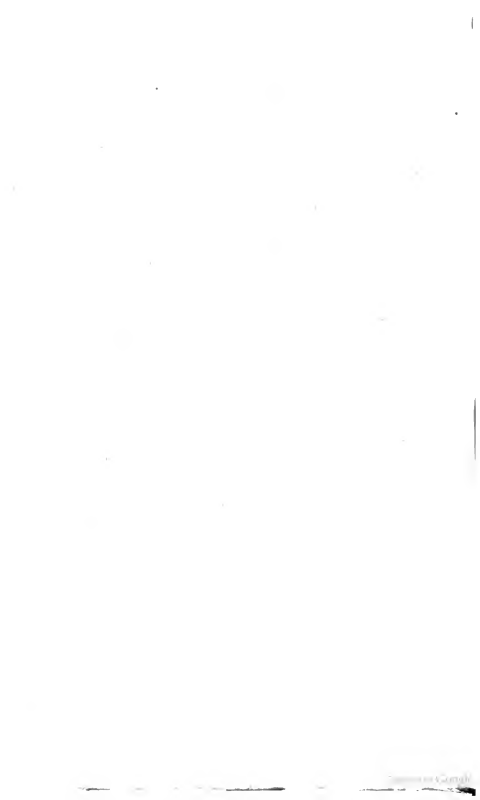
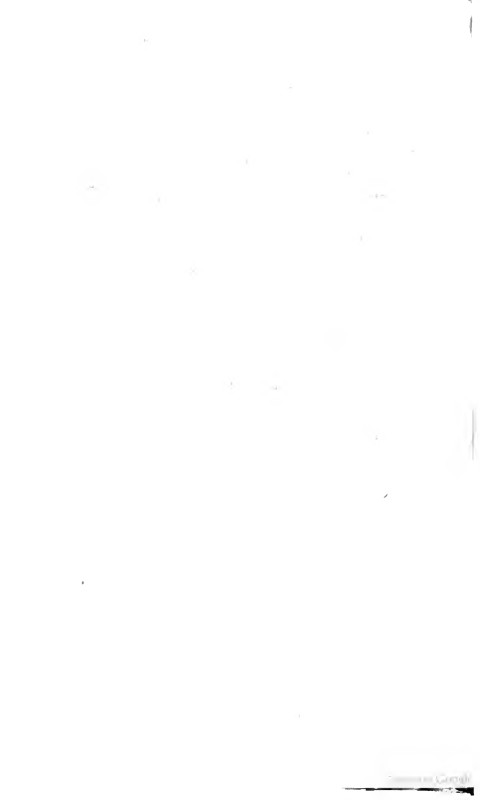
[27] Sull'*amatito*, ch'era il più usitato de' colori rossi a fresco nei secoli aurei della pittura, veggasi *Cennino Cennini* ed il *Palomino*, e so-

prattutto l'opera eruditissima di mis Merifield, *The art of fresco painting*, Londra, 1846, in-8, pag. XIII-XXIX.

[28] Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, Roma, 1821, pag. 91. — Di questo scritto prezioso, che ci porge minutamente descritte le pratiche del dipingere usate da' trecentisti, di cui il Cennini era scolare, uscirà fra poco una nuova edizione dai torchi del Le Monnier, per le cure dei fratelli Gaetano e Carlo Milanesi. Il testo è corretto da'molti errori che sono nella stampa del Tambroni, e accresciuto di parecchi capitoli che mancano in quella, coll' aiuto dei codici fiorentini.

[29] *Italienische Forschungen*, Lipsia, 1825, vol. 3.

[30] E se lo sa la pinacoteca di Berlino, che possiede alcuni quadri antichi acquistati dal signor Rumohr, che non ispiccano nè per originalità nè per merito.

---

# ARCHITETTURA.

# PRELEZIONE

# AL CORSO DI STORIA ARCHITETTONICA

## PER GLI INGEGNERI LAUREATI CHE ASSOLVONO GLI STUDI ARCHITETTONICI NELLA I. R. ACCADEMIA DI BELLE ARTI IN VENEZIA

DETTA IL DÌ 15 GENNAIO 1856.

—

Giovani egregi!

Dacchè fu concesso al benemerito insegnante della scuola d' architettura in questa Accademia il riposo dalle fatiche sue, per quarant' anni sì lodevolmente sostenute, venne dai superiori ordinato, ch' io temporariamente assumessi la direzione dello insegnamento architettonico speciale a voi, i quali, dopo l' alloro ottenuto dalla scienza, qui venite a raccogliere nell' arte corone di men severa fronda, ma non più facile ad essere piegata in serto d' onore.

Non crediate per questo, o giovani, ch' io mi presenti a voi come precettore destinato a condurvi per tutto il difficile e ronchioso sentiero dell' arte vostra; nè come un architetto fornito di profonde cognizioni sull' ardua scienza a cui intendete consecrare lo ingegno; sarei peggio che te-

merario se tanto presumessi. Mi presento invece come un antico pellegrinante negli intricati laberinti dell'arte, che vi si offre a guida per que' tortuosi rigiri; e vengo armato d'un filo che talvolta vale quanto, e più forse, del favoloso d'Arianna, il filo di una lunga esperienza, acquistata da qualche studio paziente della mia giovinezza, da molti viaggi, dall'esame non disattento di quasi tutti i più celebri monumenti dell'Europa civile, dalla analisi, finalmente, portata su moltissime delle pubbliche scuole d'architettura.

Accettatemi dunque, o giovani, come un amico, a cui il desiderio del vostro progredire dà la fidanza di non esservi inutile consigliero; accettatemi come un vecchio lietissimo di vedersi circondato da una fervida gioventù, ricca di nobili speranze, di fruttuoso avvenire; come un vecchio che si fa delizia di poter essere di qualche giovamento a coloro che dovranno camminare per la strada da lui medesimo un giorno percorsa, additando ad essi, non soltanto le amenità di quella, ma i pericoli e gli impedimenti; affinchè nelle prime serenamente si affisino, dai secondi non si lascino intimorire. E siccome è de' vecchi il parlar del passato, tentando di farlo scala ai vantaggi del futuro, così spero mi concederete, colla franca benevoglienza connaturata ai giovani, ch'io vi parli del passato dell'arte vostra, onde mostrarvi come esso possa esservi, ed esso solo, norma al futuro che vi si schiude dinanzi.

La storia dell'architettura sarà dunque, o giovani, l'argomento di cui, in alcuni giorni della settimana, vi intratterrò; ma con un metodo forse un po' diverso da quello usato finora; perchè (confesso questo peccato di irrive-

renza) i metodi coi quali fu costume svolgerla fino adesso, se possono essere acconci agli amatori, ai curiosi, infine ai *touristes*, non mi paiono opportuni all' architetto.

Finora quelli che scrissero la storia dell' architettura, ce la esposero come un risultamento dell' indole varia dei popoli, come l' effetto delle loro credenze politiche e religiose, della loro letteratura, in una parola, come il prodotto della pubblica opinione. Sorretti soltanto da queste basi, si ingegnarono di spiegare i caratteri varii della medesima e le cause delle sue tramutazioni. Ma se tutto ciò ebbe diretta influenza sulle differenti maniere d' architettura, è ben lungi, a parer mio, d' esserne la ragione principale, o almeno la principalmente decisiva a stabilire simili differenze. Secondo me, uno dei motori più impellenti a diversificare gli stili dell' architettura, fu l' indole stessa de' materiali di cui i differenti popoli furono costretti a valersi. Ed è perciò che in una storia dell' architettura, da svolgersi agli studiosi di tal disciplina, io stimo necessario additare, innanzi tutto, la natura e l' essenza di questi materiali presso le diverse nazioni, onde sia dato di ben comprendere il perchè di certe forme e di certe costrutture.

Cominciando una simile storia dalle ragioni costruttive subordinate alla natura de' materiali, si ottiene poi il vantaggio che finora fu trascurato in molte scuole d' architettura, di preparare, cioè, gli studiosi a disporre i concetti loro conformi alla materia che è necessario di adoperare. Trasandando, invece, simile avvertenza, può seguirne, anzi ne segue, che il più delle volte un progetto buono in sè, non sia attuabile in un dato luogo, o perchè non vi si presterebbero i materiali colà più agevoli ad approntarsi, o

perchè non sarebbe possibile eseguirlo con nessuno de' più usitati. Ne deriva quindi un' immediata dissonanza fra il concetto ideale, e la possibilità della sua esecuzione; e da ciò nasce che l' architetto, anche industremente immaginoso, chiamato che sia a dar opera a un suo progetto, debba sagrificarlo in tutto od in parte, adattandolo alla materia di cui è forzato a servirsi, o si trovi impacciato ed impratico, per l' ignoranza dei modi acconci alla costruzione.

Perciò credo errore non lieve quello di premettere gli insegnamenti estetici ai costruttivi; e lo elevarsi alla sublimità della storia estetica dell' architettura, se prima non sia dimostrato, come si abbia ad alzare il muro, la colonna, il tetto degli edificii, i quali si prendono ad esaminare.

E di fatto, quando ben conosceremo i materiali e le maniere di costruire di cui fecero uso, a mo' d' esempio, gli Egizii, giungeremo a spiegare molti fatti delle immense loro costruzioni; indovineremo il perchè essi seguitassero un dato sistema; e popoli non molto da loro disgiunti, ne seguitassero un altro. L' Egitto, retto da sfarzosi despoti e da sacerdoti più despoti de' suoi Faraoni, non avea che massi di granito da adoperare; e que' massi squadrava in colossali dimensioni per alzarne edificii egualmente colossali, in cui i vuoti sono una miseria, a raffronto de' grandiosi piloni che li accerchiano.

La Grecia ha i gentili marmi del Proconeso, di Figalia, di Pentalo, di Caria, e li intaglia squisitamente in colonne ed in trabeazioni, che diventano principale organismo e fregiatura ad un tempo, de' suoi monumenti.

Roma, ricca d' argille plastiche, trova profitto grande a plasmarle in mattoni, e con quelli edifica immense volte,

che permettono di coprire vasti spazii; e schiude per tal guisa sale ed essedre di maravigliosa estensione. Poi, fatta superba dei conquisti dell' Asia e dell' Affrica, trasporta di là, a trofeo delle temerarie sue aquile, breccie preziose, di cui riveste le pareti de' suoi tempii e delle sue basiliche; porfidi durissimi che converte in eterne colonne di eterna città.

Il settentrione, cupo ne' suoi concetti come nel suo cielo, vuole levare altissime arcate a ricetto di sante preghiere, e si giova delle arenarie del Tauno e delle Ardenne, che gli concedono di scolpire facilmente lanciati pinnacoli, e di congiungerli arditamente gli uni sugli altri.

Parigi ha il suo *grés*, che uscendo tenero dalle pietraie, gli permette di sbizzarrire in molteplici e fine sculture, senza grave dispendio; ed esso prodiga alle fabbriche meandri e cariatidi.

La Svizzera profitta del suo abbondante legname, per assestare gentili casini, e fregiarli di tutte le leggiadrie dell' intaglio, di cui le tenere fibre dell' abeto e del larice son suscettive.

In una parola, a seconda dei materiali, i popoli stabiliscono l' una o l' altra maniera di costruire.

Ma se questa è vitalissima norma nell' arte della sesta, se ne è la regolatrice indispensabile, è ben lungi (l' ho gi detto) dall' esserne la sola. Quando la intelligenza dell' architetto ha trovato quel sistema di costruzione che può eseguirsi con una data forma e materia, pensa ad improntare sull' edificio carattere, espressione, eleganza; e allora comincia la vera architettura estetica, di cui vi esporrò brevemente la storia, ordinata nel modo seguente.

V' accennerò da prima, come si formassero gli elementi distributivi e decorativi de' varii stili antichi; ma non già dell' indiano, nè dell' egizio, nè del cinese, perchè le maniere di edificare di que' popoli vetustissimi, ai presenti bisogni nostri non possono, se non per eccezione, giovare. Vi parlerò invece delle basi estetiche su cui si piantò, prima l' architettura greca, e dopo la primogenita sua figlia, la romana. — Indi vi mostrerò come quest' ultima si corrompesse ai contatti del molle Oriente, e fra le pompe dorate di quello desse vita alle inorganiche e raccogliticce magnificenze dell' edificio bisantino, e ai fantastici meandri dell' araba meschita.

Questo principio, da cui fu dominata l' architettura per tutti i secoli della barbarie, viene abbandonato allo spuntare della civiltà, per far luogo ad un altro, più collegato ai migliori sistemi di costruzione, più scientifico, e, quel ch' è meglio, più adatto alle nobili elevatezze dell' *idea*, ch' è la vita dell' arte, e senza cui la forma è povero mestier d' artigiani, che viene a tedio di chi lo fa e di chi ne dee profittare. Nello esporvi dunque la storia di questo sistema, al quale è primo fondamento la geometria, io vi dirò com' esso si svolgesse nei suoi primordi, modesto al pari del consiglio del savio; poi, guadagnando, per mezzo della religione, il favore del popolo, aprendo a questo asili di raccolta meditazione, diventasse quell' arte archiacuta, da cui uscirono le ardite cattedrali del medio evo, malinconica e pur serena parola ai credenti del settentrione, asilo alla fervida preghiera del cristiano, che fra la svariata luce de' vetri colorati, fra il ricco intrecciarsi dei pinnacoli eccelsi, sotto il padiglione altissimo della volta a crociera, si

stimò condotto dinanzi al Dio di Mosè, che parlava, tra le nubi e le fiamme, al profetico legislator d' Israello.

Ma intanto ch' io v' additerò i più grandiosi fra i monumenti di questa maniera, intanto ch' io vi mostrerò come nella Francia e nella Germania ella toccasse il più elevato segno nel secolo XIV, verrò narrandovi come in Italia, per mezzo dei filosofi greci venuti da Costantinopoli nel 1453, per mezzo della scoperta di molti manoscritti latini; finalmente per mezzo di quella forza potente che si fe voce e vessillo dell' opinione, la stampa, le lettere si rifacessero alle fonti dei classici latini; e colle lettere anche l' architettura studiasse i negletti ruderi della regina del mondo, Roma; ma non per esserne imitatrice servile, sì invece per dar vita ad un sistema di costrutture vestito di originali eleganze, gaio, gentile, accomodato a civiltà prosperosa, come era allora quella della penisola nostra.

Gran peccato che quest' agile architettura, che vestendosi d' un carattere tutto italiano, diventava il simbolo più espressivo delle nostre costumanze, fosse poi soffocata dalla timida pedanteria, quando divenuti popolari, col mezzo dei volgârizzamenti, gli scritti di Vitruvio, si stimò che da questi soltanto dovesse essere regolata la sesta degli architetti!

Questo nuovo metodo di architettare, tutto sull' antichità modellato, fino a convertirsi in magra copia di quella, sarà argomento di non breve discorso; imperocchè tenterò di chiarirvi, come l' architettura classica del cinquecento venuta dopo la rinascita dell' arte, nè la ritornasse alle sode magnificenze romane, nè potesse giovare al modo di vivere di noi moderni; e per conseguenza, quanto male avvisato

consiglio sia quello di volerla, anche oggidì, unico insegnamento a moltissime scuole d'architettura.

Così fatto sistema, freddo ed inopportuno, trovò giustizia nel buon senso delle moltitudini e durò poco; perchè nato col Falconetto intorno al 1530, ebbe fine collo Scamozzi sul chiudersi del secolo; e mentre tale sistema viveva ancora languida vita, fu tolto d'arcione da un rivale licenzioso sì e corrotto, quanto l'altro era severo di gusto e di forme, ma insieme più adattabile alle fastose magnificenze, calate sull'Italia colle nuove catene impostele dagli Spagnuoli.

Voi comprenderete, o giovani, ch'io accenno all'età del *barocco,* di cui fu padre, quantunque senza volerlo, quel grande quanto irrefrenabile ingegno di Michelangelo; ultimi figli il Guarini in Torino, il Borromini a Roma.

Dopo che vi avrò svolta brevemente la storia di questo convulso rappresentante delle superbie del patriziato; di questo collega ampolloso degli ampollosi versi dell'Achillini; di questo dorato tempio delle ciprie, delle parrucche e delle assise gallonate de' nostri nonni, io porterò il discorso sulla più singolare riazione che l'architettura forse subisse nel mondo.

Quella intendo dire, che, abbandonando in un giorno le volute e i cartellami di un'arte interamente decorativa, si rifece alle classiche severità, e costruì edificii sterilmente copiati dagli avanzi di Grecia e di Roma. Ad essa diedero vita, come vedrete, la scoperta di due città, sepolte un dì dalle lave del Vesuvio, Ercolano e Pompei, e l'accurata misurazione delle rovine di Grecia e di Sicilia. — Tanto bastò perchè tornasse più forte l'amore dell'archeologia

ellenica e latina, e perchè uomini di acuto ingegno si ponessero all' ardua impresa di provare, che bellezza era soltanto nelle proporzioni delle rovine, che furono ricetto un giorno alle due più grandi nazioni che avesse la terra. Rafforzarono queste tendenze le frenesie della mendace libertà francese, indirizzate allora a foggiare greca e romana una società, ch' avea bisogno di rinnovarsi, è vero, ma su basi più conformi alla civiltà del Vangelo. — Fu sufficiente che gli uomini portassero i capelli come il parricida Bruto, che le donne perdessero verecondia per vestire all' ateniese, che i settembristi guillottinassero a centinaia gli aristocrati, perchè la Convenzione, poi il Direttorio, ordinassero agli architetti di fabbricare anche le più umili case colle colonne e le cornici del Partenone e del Panteon.

Allora non fu difficile il diventare architetto. — I modelli, le ispirazioni, le forme, erano preparate; bastava saperle copiare. E gli architetti obbedirono ossequiosamente alla parola d' ordine; copiarono, e copiarono sempre.

D' allora in poi l' architettura divenne mestiere non arte, quesito di costruzione non già di estetica. — E il governo di Napoleone, trovandola in quest' umile grado, ve la mantenne, stimando che il riprodurre l' arte la quale servì a far più splendido il governo di Pericle e di Augusto, meglio giovasse a dar idea d' un politico reggimento, che alle efficaci splendidezze continuamente mirava.

Le graticole della scuola politecnica di Parigi, non disprezzabili se parcamente usate, e le sagome per cornici ed ornamenti predisposte da Percier e Fontaine ad ogni qualsiasi sorta di fabbrica e di suppellettile signorile, finirono collo isterilire la povera architettura, fino a farla di-

ventare lavoro dello stampo, opera d'una meschina pazienza.

Di questa gretta condizione, puramente manuale, si vergognarono Francesi, Tedeschi, Russi, e più di tutti gli Inglesi, e *rotto l' alto sonno della testa,* si fecero a cercare l' ispirazione architettonica su altri stili del passato che non fossero i classici; e da un vent' anni quegli architetti inventarono opere, più o meno brizzolate, è vero, d' ecclettismo, più o meno eleganti, ma tutte però meglio accomodate, e per distribuzione e per aspetto, alla nostra odierna maniera di vivere, al nostro sentire, a quelle idee derivate dal medio evo, che ancora serbiamo nel cuore e nell' intelletto.

Noi però Italiani questa vergogna non dico che non sentiamo, ma sentiamo assai meno dei forestieri, perchè quasi da per tutto l' architettura si va insegnando da noi coi metodi dell' impero napoleonico, facendone elemento gli *ordini,* scopo le riproduzioni de' pronai greci e romani. Noi che abbiamo dinanzi esempi mirabili di stili nazionali venuti dopo l' antico, noi che possiamo affissarci nella semplicità della basilica latina, nella ricchezza della sicula, nelle ingegnose combinazioni geometriche di Santa Maria del Fiore e dell' unico campanile che le sta a lato; noi che siamo circondati dalle venuste leggiadrie degli edificii lombardeschi e bramanteschi; noi, dico, degeneri figli di que' padri immortali, non sappiamo il più delle volte fare di meglio che copiare le copie dell' antico, ripetere il Vignola che ripeteva a suo modo gli ordini romani, rifare il Palladio che scimmieggiava le terme e gli archi di trionfo dei Cesari latini.

Ma se altri si incaponiscono a rimanersi nell' aria gre-

ve di questa grotta cimmeria, in cui fu da' pedanti rinchiusa la nobile arte di Grecia e di Roma: non sia che voi, o giovani, seguitiate, come le pecore dantesche, lor misere orme. E perchè ne sia da voi scansato il pericolo, guardate l'architettura nella storia ch'io vi abbozzerò dinanzi, e dal procedimento storico d'essa comprenderete coll'agile intelletto, quali elementi del passato s'attaglino a noi, quali si disdicano, quanto sia possibile tentare il nuovo, coi nuovi materiali ch'ora ci fornisce l'industria.

Il cammino si presenta per buona ventura già preparato, perchè è lode dovuta all'egregio uomo che mi precedette, lo aver iniziato in questa scuola lo studio degli stili lombardeschi ed archiacuti. Ma questo non basta allo svolgimento del criterio architettonico; è mestieri aiutarlo col graduato esame storico dei monumenti, e bisogna su questi mostrare le ragioni di un modo di architettare, e le conformità o dissonanze che esso presenta coi costumi odierni di un popolo. Ed è per questo che il mio rapido corso storico tenterò di far più chiaro, coll'offerirvi riprodotti da nitide incisioni i monumenti migliori di ogni stile opportuno agli usi odierni.

Nè questo ancora basterebbe a chiarirvi quanta sia la importanza di adattare la sesta ai bisogni del tempo nostro, se alcune lezioni non destinassi a raffrontare questi bisogni con parecchi degli antichi, i quali sembrano, a prima vista, congeneri, eppure dai mutati elementi di civiltà son fatti differentissimi.

A conseguire l'intento mio, penso dunque di venirvi schierando, con immediati raccostamenti, quale, ad esempio, dovesse essere il sacro recinto dei Greci e de' Romani,

e quale invece la chiesa ove il cristiano è chiamato a pregare, insieme ai fratelli, le benedizioni e le misericordie del cielo; quale il teatro antico ove tragedie e commedie si recitavano a scena immobile, durante il giorno, con attori coperti il volto da maschere, dinanzi a spettatori seduti su gradini di pietra; — e quale invece il moderno, in cui allo splendore di mille fiammelle, *Liete al teatro assistono — Cogli amator le amate*, in mezzo al ritmo di agili armonie, e alla gaia ridda di giovinette leggiadre.

Poi vi porrò innanzi, a confronto, la casa greca e romana, ove il padrone era despota e la donna appena curata come direttrice dello schiavo servidorame, e la casa signorile moderna, ove la donna è regina, e centro accarezzato d'ogni eleganza, d'ogni conversare più gentile.

I raffronti in séguito saranno da me portati fra le terme romane, in cui ogni sorta di giuochi e di spettacoli si preparava alle plebi, e si attuava su colossali proporzioni il gran vero, che *pane e spettacoli* bastano a governarle, e i nostri caffè, che la civiltà odierna fece ambiti ritrovi di svagamento.

Continuati poi i paragoni fra i sepolcri antichi, quelli dell'evo mezzano e i moderni, fra le piazze greche e i *bazar* d'oggidì, fra le ville sontuosissime de' Romani, e le ricche dell'odierno patriziato, fermerò forse di più il discorso a raffrontare la basilica degli antichi, tribunale allora e cardine d'ogni negozio, colla borsa odierna, questo Parnaso del positivo, questo Olimpo dell'abbaco, questa regia della Fortuna, in cui le speranze più matte si convertono spesso in orride disperazioni, in cui l'oro agognato nelle cifre del cambio, converte in ferro l'anima, in fango la

coscienza; in cui si sdraia sovrano un simulacro beffardo, che il secolo venditore chiamò, reverente, *interesse*.

Tutto questo corso storico comparativo non porterebbe per altro a voi vantaggio vero, se non andasse accompagnato da istruzione pratica, che vi insegnasse ad applicarlo alle creazioni del vostro intelletto. Laonde, intanto ch' io v' accennerò i caratteri di uno stile, altro insegnante vi condurrà a delinearne le forme elementari, a distinguere le differenze fra questo e gli altri; vi apprenderà di quali fregiature convenga ornarle; in una parola vi sarà guida nell' ornato architettonico propriamente detto: il quale deve essere ben differente da quell' altro ornato, che addimostra il modo di inventare mobili, suppellettili signorili, tappezzerie, decorazioni transitorie di stanze. L' ornato architettonico è parola dell' edificio, e come parola deve aver un carattere preciso, limpido, non balzanamente mescolato a forme che rechino altra espressione. L' ornato decorativo, invece, è forza diventi servo obbediente alla moda. L' architetto dunque bisogna sia il dominatore del primo; ed è abbastanza se del secondo potrà essere utile consigliero.

In ore diverse da quelle che saranno destinate all' accennato studio dell' ornato, un altro insegnante s' adoprerà a ben più ardua istruzione; egli cioè v' insegnerà:

Le principali avvertenze pratiche di costruire muraglie con pietra da taglio e in mattoni; poi arcate e volte cogli stessi materiali. Le principali norme geometriche per delineare le volte senza l' aiuto del calcolo; poi la spessezza de' muri e de' piedritti relativamente ad esse volte. I sistemi più conosciuti dei cavalletti, dimostrandoli col mezzo di modelli. La geometria descrittiva pratica, desumen-

done le lezioni da altri modelli. I migliori metodi di misurazione, fatta sui monumenti medesimi: perocchè il detto insegnante vi porterà a misurarne taluno fra i più cospicui di questa Venezia, e a descriverlo anche, per ciò che spetta ai particolari della sua costruzione. Le norme finalmente del comporre, prendendo le mosse da progetti di piccola estensione adattabili agli usi più comuni del vivere odierno, e avvalorando il difficile insegnamento cogli esempi migliori dei passati secoli e con quelli del presente.

Il tempo destinato dai provvisorii ordinamenti a sì gran numero di studi, pur troppo è brevissimo, o giovani (solo sette mesi); ma questo deve impegnarvi di più ad occupazione intensa, assidua, pensata; ve ne verrà maggior onore se di tutti potrete insignorirvi così, che vi diventino famigliari.

Il campo è vasto, e bisogna percorrerlo rapidamente; ma l'ingegno alacre è come il Nettuno d'Omero; può camminare la terra in tre passi. Fate dunque di rinfrancare il piede, affinchè possa cimentarsi senza pericolo a corsa così veloce. Ma quando pure l'abbiate felicemente compiuta, non crediate per questo d'essere diventati architetti. Avrete solo imparato come si debba avviare la mano e la mente, per dirsi tali nel corso degli anni; e otterrete, senza dubbio, più di molti fra i nostri connazionali che portano (nè so invero se degnamente) questo onorato nome: imperocchè essi non sanno, salvo non molte ma però onorevoli eccezioni, neppur immaginare, che siavi architettura possibile fuori degli ordini greco-romani: e neppur questi conoscono con perizia piena, perchè le sagome danno a disegnare il più delle volte allo scalpellino, e la costruttura abbandonano al capomaestro.

Sì, o giovani (perchè nascondere la piaga, quando il sangue ne spiccia corrotto fuor della fasciatura?), l'arte della sesta è fra noi in miserabile condizione: ella appena sa elevare chiese e case di sterile pulitezza. Anzichè figlia di eminenti concetti, anzichè signora di tutte le forme, anzichè geometrica ordinatrice di conveniente eleganza, è fatta muramento volgare buono forse a caserme ed a case rurali, ma non ad interprete di una civiltà, che si vanta più gentile, più amabile, più prosperosa di quella degli avi.

Difficile dunque che in tanto difetto di architetti veri, in tanta noncuranza del pubblico a procacciarseli, in tante tenebre artistiche delle classi agiate, possa farsi agevolmente strada la vera perizia architettonica. Ma non vi scorate per questo: l'ingegno fortificato dagli studi, sa diradare le spine e le ortiche anche da un sentiero per lunghi anni abbandonato. Su via, dunque, poichè l'ingegno vi fu da Dio conceduto, nutritelo di utili meditazioni; osservate attentamente gli edificii de' padri grandissimi, ma più pensate ai bisogni de' figli; addimesticate la mano al disegno dell'ornamento, perchè l'abilità della mano è veicolo pronto a fornire novelle forme alla fantasia.

Non cercate però, o giovani, il nuovo, ad ogni costo, come ora vorrebbero alcuni, coll'illusoria speranza ch'esso sia quel di meglio che l'architettura presente richiede. Non ascoltate le voci incomposte dell'ozio annoiato, che domanda di continuo *novità, novità;* pronto a condannarle ogni volta che ne vede dinanzi il tentativo. Non badate a quegli scrittori nebbiosi, i quali senza dir mai che cosa si debba fare, vanno ricantando il ritornello che *bisogna servire agli usi presenti, applicando ad essi quelle perfezioni*

*ed ornamenti di linee e di forme, che possono meglio contribuire a manifestare l' idea dell' artista.* No, ogni consiglio che non porta ad utili e limpide applicazioni, è consiglio di inetti, che serve solo a sviare la scienza, ad invilirla, a sfruttarla, se fosse ascoltato.

No, in architettura come nel linguaggio, il nuovo sta nel concetto, non negli elementi opportuni ad attuarlo. Guai se fosse il contrario! nessuno intenderebbe il concetto, perchè a nessuno sarebbero noti i suoi componenti. Ripetetevi dunque, o giovani, mille volte nella mente, che l' architettura è come la parola, un simbolo, cioè, de' bisogni; e se il simbolo non è chiaro, se non è conveniente, se non si lega alle eterne armonie del bello, venute dalle tradizioni de' padri e dalle norme illeggiadrite dall' uso, esso diventa un disorganico accozzamento di forme, pari ad un gergo arbitrario, di cui nessuno conosce il significato. Da ciò comprenderete che l'architetto dovrà far come l'oratore, valersi di parole accettate dall' uso, abbellite da culti scrittori; e con quelle assestare novità, ma non volerle per mezzo di forme insolite, che non si leghino a tradizione nessuna; perchè le tradizioni sono la pietra angolare di ogni civiltà; e l'architetto è di questa l' interprete, e non già un giocoliere posto in mezzo ad essa, per divertirla coi vani capricci della moda.

Fortificati in questo pensiero, fate dunque di impratichirvi de' nostri stili nazionali del medio evo, bellissimi tutti, e (quel che val meglio) rappresentanti usi, costumi, concetti, che ancora serbiamo nel cuore, perchè furono forza e parola de' padri nostri; perciò degnissimi d' essere ancora ornamento del paese, che fu un giorno culla di civiltà insigne, della più insigne di tutta la terra.

Di tal guisa studiando, sentirete corroborato l' intelletto vostro di pensamenti nobili, svariati, originali, e l' apatia di noi tutti alle fabbriche che ne surgono d' intorno, apatia giustificata adesso dalla poca perizia de' nostri odierni Vitruvii, si scuoterà finalmente; nè sarà allora lontano il giorno in cui il pubblico ammaestrato dal vostro sicuro sapere, farà onore ai vostri compassi, chiamandoli ad interpreti de' suoi usi, de' suoi bisogni, de' suoi piaceri.

---

## QUALE FOSSE
# L' EDUCAZIONE DELL' ARCHITETTO
### NEL PASSATO
### E QUALE SIA AL PRESENTE IN ITALIA.

Pur troppo, l'architettura, questa interprete del pensiero de' popoli, questa confidente della vita pubblica e della privata, ora in questa bella Italia sta fitta, o nel brago della pedanteria o in quello della ignoranza così, da impedire che gli edificii nostri sieno o diletto all' occhio, o vantaggio ai comodi, o guida alle industrie, o testimonio di ricchezza magnificente. Lo architettare fra noi, quando a gretto muramento non si ristringa, diventa troppo spesso sterile esercizio di sogni monumentali dentro alle scuole, ove si rifanno i concetti mille volte ripetuti del tempio e del fòro romano. E fra quelle ignobili grettezze e questa inutile dovizia s'ignorano intanto dai più fra i nostri Palladii i modi di allietare di leggiadre gaiezze la casa, di fregiare di belle fronti le vie, fin anco di fermare l' occhio con ingegnose innovazioni.

Quando un errore è sì grave e disseminato per tutta la nazione, non possono esserne causa la povertà dello ingegno o la tristezza dei tempi, perchè gl'ingegni vigorosi vi sono stati sempre; e i tempi non devono essere tenuti così miseramente avversi alle opere architettoniche, se vediamo tuttodì nelle nostre città murarsi nuovi edificii, e persino le povere fortune affaticarsi ad avere abitazioni, almeno nello interno, eleganti. No, la cagione è ben altra, e, a parer mio, non disgiunta dai sistemi dell'educazione presente, disadatti a svolgere la mente dell'architetto, quando pure vigorosissima fosse. Per aver di questo doloroso vero evidente la prova, non altro è bisogno che di accennare i metodi tenuti nell'antichità, nel medio evo e nei secoli più a noi vicini per istruire l'architetto, e di raffrontarli ai presenti d'Italia.

Narra Vitruvio che Pitio, lo illustre costruttore del tempio di Minerva a Priene, in certi suoi commentari scriveva, che l'architetto deve conoscere molte arti e scienze, più forse di coloro che le professano. Il precettista latino, con tutto che accusi di esagerazione questo tanto esigere del greco insigne, e che l'architetto non dev'essere nè grammatico come Aristarco, nè pittore come Apelle, nè scultore quanto Mirone, nè medico al pari d'Ippocrate, vuol per altro che egli sia versato in molti e svariati rami del sapere. Vuole, cioè, si conosca di lettere, a fine di bene scrivere e ben parlare; di perfetto disegno, onde delineare giustissime le apparenze dei corpi; di geometria, per fissare le ragioni e i limiti della fabbrica; di ottica, per indagare come e da qual parte scenda la luce; di aritmetica, che calcoli esatta il dispendio, e risolva matematicamente

le difficili quistioni delle simmetrie. Nè di ciò si contenta, chè richiede sia ben innanzi e nella storia, e nella medicina, e nella legislazione; e chiude questo suo domandare colla osservazione, che al merito di vero architetto non arriverà se non chi dalla fanciullezza sia salito gradatamente al conseguimento delle predette dottrine.

Quando pure non ci fossero rimaste queste attestazioni dell' architetto greco e del latino, basterebbe fermar l' attenzione sulle rovine gigantesche della Grecia, della Sicilia e di Roma, per aver pronto il convincimento quanto esteso fosse il sapere statico ed estetico degli architetti i quali alzarono le moli di cui quelle rovine son testimonio; e come essi, fatti interpreti delle mire a cui indirizzavansi le due grandi nazioni, elevassero il monumento ad incarnare il pensiero religioso e civile da cui erano dominate. Chi guarda alle colossali colonne del Panteon, all' armonia delle sue proporzioni, alla robustezza del muramento, e pensa che quello non era se non vestibolo alle terme di Agrippa, ben s' avvede quanto dovesse essere artista di sicuro ingegno colui che immaginollo e lo eresse. Chi si affisa negli avanzi del Partenone, e contempla la grandiosa vigoria di que' profili e la concordia delle sculture colle linee architettoniche, indovina l' altezza del concetto e la moltiplicità delle cognizioni de' suoi edificatori Ictino, Fidia, Callicrate.

Quest' elevato concetto e questa scienza profonda scompaiono dalle costrutture del Basso Impero, chè la consunta civiltà romana si va ogni dì più oscurando entro le nebbie dell' ignoranza.

Pure, fra tanta imperizia delle norme architettoniche,

fra tanta meschinità di dottrine statiche ed estetiche, la società sente bisogno che l' architetto esca finalmente dal buio de' miseri tempi, e in sè raccolga istruzione ampia, che giovi a render solidi, comodi, magnifici gli edifizi sacri. Ed è allora che nella pace del chiostro, il monaco (a que' dì educatore del popolo, energica tutela al debole contro le oppressure de' potenti), il monaco, diceva, siccome era centro di tutto lo scibile d' allora, si fa a meditare i modi più eletti del costruire ; e dalla sua cella romita diffonde per tutta la terra civile quell' insigne sistema di sacre architetture, che di recente i documenti provarono gloria più italiana che settentrionale ; quell' insigne sistema che partito più tardi dai monasteri d' Ivrea e di Milano, potè alzare splendide basiliche per l' alta Italia, per tutta la feroce Normandia, sulle rive selvagge allora del Reno ; poi colà, poco a poco fatto gigante, camminare per Francia e Germania, e fin travalicare i mari penetrando nell' Asia.

Quanta e quale non era la dottrina degli architetti, che non soltanto lo inventarono, ma lo perfezionarono ! — Il monaco Gerberto profonda la mente sui problemi più astrusi di geometria, e vi trova per modo la radice delle buone regole architettoniche, che da Francia e da Germania s' affollano i costruttori ad attignere dalla sua parola i migliori insegnamenti ; e tanto s' innalza nella stima pubblica pel suo immenso sapere, che Roma lo solleva alle più alte dignità della Chiesa ; ed è il papa Silvestro II. — San Guglielmo d' Ivrea, Maurilio fiorentino si staccano dai loro conventi per arricchire la Normandia di basiliche robustamente splendide, dinanzi a cui si ferma ancora reverente il viaggiatore ; e colà i due cenobiti insegnano a moltissimi

de' loro confratelli non la volgare muratura, ma tutte le arti che a quella della sesta si legano.

E già molto prima di quest' epoca, cioè nel settimo secolo, i *maestri Comacini* s' erano costituiti in collegi, e francheggiati dalla protezione de' re longobardi, esercitavano qui in Italia l' architettura con tanto valore, da far sì che la munifica regina Teodolinda affidasse ad essi l' erezione del duomo di Monza, e parecchi o duchi o magnati longobardi li volessero edificatori di chiese ed in Pavia, ed in Brescia, ed in Verona, ed in altre città nostre. *

La storia ci presanta come epoca di barbarie gli anni in cui Carlo Magno strinse nelle sue mani le redini di tutta quasi l' Europa. Eppure il grand' uomo istituisce scuole architettoniche all' ombra del chiostro, e in quelle aduna le più elevate intelligenze del secolo, perchè erudiscano i giovani nella geometria, nel disegno, nella scultura, e finalmente nell' arte sì inviscerata al concetto del Cristianesimo, di rappresentare cioè sul vetro, trasparenti per fulgido colore, le bibliche immagini.

Verso la fine del decimo secolo, quando pareva che la società dovesse rimaner schiacciata sotto il peso della ferocia e della ignoranza, una ricca abazia popolata da claustrali si fonda in Cluni, e dal seno di lei escono, pel corso di più che un secolo, quasi tutti coloro che l'animo paziente consecrarono ad arrestare la invasione della barbarie, a mettere un qualche ordine nell' universale scombuiamento, ad innalzare stabilimenti sacri e profani in più parti della Europa occidentale. Questo centro di luce scientifica, che riseminò la civiltà entro alle tenebre dell' undecimo e dodicesimo se-

* Vedi la nota in fine del Discorso.

colo, avvalorò di vita novella arti, lettere, scienza, politica. Di là uscirono preti riformatori, scienziati di rinomanza grandissima, e finalmente architetti di copiosa dottrina.

Ma una grande rivoluzione si viene intanto operando in Francia, in Germania, in Italia nel *terzo stato*. Buon numero delle principali città si uniscono in *Comuni*; e, aiutate dal clero, abbattono gli avanzi della feudalità carolingia. Lo spirito laico comparisce per la prima volta sulla scena sociale. Fornito d'idee più coordinate, vuol governare da solo; comincia a parlare di diritto comune; e sebbene ciò faccia in sulle prime incompiutamente, tanto adopera e tanto osa, che in mezzo a lotte sanguinosissime, le città imparano a misurare le proprie forze, ad invigorire la potenza loro, alzando edificii in cui i diritti e i doveri del cittadino devono essere esercitati. Allora esse domandano ed ottengono larghezza di franchigie; e, improsperite da queste, incoraggiano le arti, le scienze, le industrie; le rafforzano colla unione de' conterranei, sicchè cessano di essere retaggio esclusivo del chiostro. Le corporazioni, suddivise secondo le varie categorie della società, cominciano allora; e ciascuna di esse si fa tutela della città, arma il braccio de' confratelli a difenderla, erudisce le menti loro ad incivilirla, affina la sesta a decorarla di splendidi monumenti municipali.

Uscita dal monastero, l'architettura diventa uno stato come tutte le altre arti. Il maestro dell' opera (perchè il pomposo nome d'architetto viene qualche secolo più tardi, quando l' architettura era fatta già imitatrice), il maestro dell' opera, diceva, è laico, appartiene ad una fraglia, comanda ad operai che fanno parte anch' essi di confraterni-

te. — Emancipata l'arte dai vincoli ieratici e dalle leggi fisse che nel chiostro la reggevano, aggiunge la emulazione allo studio: le tradizioni, non inceppanti più l'intelletto, si fanno stimolo alla immaginazione, sicchè essa progredisce a rapidità prodigiosa, manifestandosi energica e libera nell'individuo, anzichè nella casta. Nè il clero fa ostacolo a sì utile movimento intellettuale, anzi lo aiuta, lo seconda, lo incuora, sicchè l'architetto del Comune è pure quello della Chiesa, e diventa centro e rappresentanza agli usi religiosi e civili; centro a cui si richieggono concetti elevatissimi e scienza molta ad attuarli.

Ed ecco allora comparire, luminosi di gloria, i nomi di Roberto di Luzarches, di Pietro di Montereau, di Leberger, di Villard, di Honnecourt, di Lorenzo Maitani, di Iacopo, di Arnolfo, di Giotto, dei due Pisani, e finalmente di quel predecessore del Buonarroti nella triplice potenza dell'arte, Andrea di Cione Orcagna. I monarchi più grandi d'Europa e le più ricche repubbliche d'Italia affidano a costoro ampie moli, che stanno ancora irrecusabile testimonio del solido sapere di quegl' insigni, e lasciano noi, pettoruti vantatori dell'odierno progresso, rossi di vergogna, per non poter neppure di lontano raggiungere tanta bellezza e tanta copia di cognizioni statiche. Chè, mentre quelle moli durano salde all'opera struggitrice del tempo e all'abbandono degli uomini, le altre invece erette nel modo più cospicuo da noi, sebbene passate pei crogiuoli del calcolo, sebbene guarentite da ufficiali collaudi, non appena alzate, di sovente si squarciano.

Nè questo molteplice ed esteso sapere troviamo soltanto negli architetti che elevarono gli aerei pinnacoli delle go-

tiche cattedrali, ne intagliarono le rose magnifiche, rabescarono di geometrica ricchezza i finestrati, coprirono di gentili opere tessulari i lastrici marmorei; ma si manifesta uguale, e forse, rispetto all' arte ed al gusto, maggiore in quelle operate dagli artisti del Rinascimento.

Ma quest' ultimi ben sapevano che la perizia, anche più sicura delle forme costruttive, non è sufficiente a far ottimo l' architetto; e come questi tanto più sia da considerarsi tale, quanto meglio conosce i magisteri delle arti affini. Laonde que' costruttori del Rinascimento impadroniti praticamente della scultura e della pittura, valeano ad attingere dalle due discipline ornamenti leggiadramente svariati per le loro invenzioni murali, e le fregiavano di meandri scolpiti e dipinti, i quali, insieme alle linee organiche dell' edifizio, formavano un tutto armonico, che le età susseguenti più non seppero pareggiare, appunto perchè l' architetto nelle età susseguenti sovente non fu più di un artista, ma solamente un distributore dell' opera murale, poco atto d' ordinario non solo ad eseguire, ma sino anche ad immaginare gli ornamenti dicevoli alla fabbrica.

Ecco di fatto in quell' epoca il Brunelleschi lanciare da profondo statico e da ingegnoso architetto la cupola fiorentina, e vincere nel tempo stesso il più abile scultore contemporaneo, Donatello, coll' intaglio del Crocifisso della Cappella Gondi a Firenze.

Ecco Giuliano da Maiano elevare edificii nobilissimi in Napoli ed in Roma, ed illeggiadrirli colle sculture elegantissime della sua mano.

Ecco Ambrogio da Fossano scolpire i più bei fregi che forse sieno sulla terra, entro alla Certosa pavese: e in-

sieme dipingere con vigoroso colore e con casto disegno la tavola di San Simpliciano nella capitale lombarda.

Ma a che venire facendo il novero d'ingegni in tutte e tre le arti degnamente famosi, se in quella età fortunata può dirsi che tali sieno tutti? Per più d'un secolo l'educazione architettonica ebbe dalla società le cure maggiori, e i nomi e più le opere di Baldassar Peruzzi, di Raffaello, di Michelangelo attestano come l'architettura continuasse ad essere esercitata da artisti compiuti, che in ogni ramo del disegno poteano toccare altissima meta, perchè sin dall'infanzia educati a conoscere tutta l'arte. I tre colossi infatti che testè nominai ci lasciarono numerosi edificii da essi inventati, ne' quali e aggiunsero di lor mano i dipinti, e diressero i fregi, e fin disegnarono la suppellettile.

Sennonchè, un principio d'imitazione penetrava già allora le intime viscere dell'arte, come avea penetrate quelle della letteratura, e ne gravava il libero alito, ne impediva l'originalità. Gli architetti, mal curando quella compiuta educazione artistica che insegnava ai grand'uomini di cui parlai come giovarsi dei particolari dell'arte antica, senza perdere il libero slancio del concetto, tanto di questa arte innamorarono, da ricopiarne con servile ossequio fin le disposizioni icnografiche e le forme generali. In quest'epoca, la costruttura di un edificio non fu più regolata dagli usi a cui esso dovea venire destinato, ma sì dall'obbligo di raccostarsi ad un modello rivelante altri usi, e che non potea essere suscettivo che di ristrettissima varietà. Non più si mirò allora a congiungere l'utile al bello, ma si volle invece sagrificare il primo al secondo; piegare la convenienza dinanzi alla forma, questa togliendo sempre dalle

norme di Vitruvio e dalle terme romane. Così l' architettura si convertì in una congerie di regole e di precetti immutabili, ad attuare i quali bastavano la pazienza e lo studio. — L' ingegno creatore e libero sarebbe stato impaccio a tal via : e, in effetto, l' ingegno creatore e libero voltò le spalle, in que' giorni, alle opere di architettura, e sfoggiò la sua potenza sull' altre arti, spaziò con ala ardita nei campi dell' ornamento, lasciando che archeologi, più ancora che architetti, alzassero i palazzi di un patriziato, a cui non pareva d' essere disceso da lombi magnanimi, se non avesse a ricetto i colonnati di Roma imperiale.

Fu questa l' età in cui l' architettura, sebbene correttamente nobile, si separò dai voli dell' arte e s' agghiacciò tra le catene della scuola. Ma non potè rimanervi pacifica, chè ne la cacciarono e quegli stessi patrizi che a metà del secolo pur tanto la amarono, stanchi di sì monotona uniformità di linee, e il popolo a cui tornava increscioso che al mutarsi dell' avviamento sociale, pure non si rimutassero le forme proprie soltanto della romana immobilità.

Il secolo XVI non toccava ancora al suo termine, e già l' architettura cominciava a correre pazzescamente in traccia di fantastiche novità; si caricava di mille frastagli, ingenerava infine il *barocco ;* parola non altro denotante che eccesso; e l' eccesso fu veramente la colpa in cui a chiusi occhi si precipitò.

Parendo agli artisti d' allora che gli stili dell' epoche anteriori male valessero a manifestare lo sfarzo imperioso delle magnatizie famiglie, stimando che alle vesti magnifiche, alle livree traricche del numeroso servidorame, ai cavalli coperti di splendide bardature, ai mobili rilucenti di

fregi dorati, sfolgoranti di velluti e di sciamiti, dovessero rispondere le decorazioni marmoree de' palazzi, si abbandonarono a quella licenza farraginosa che sola valeva a dire al popolo, reso abbietto dagli oligarchi, essere in questi il privilegio di opprimere, in lui il dovere di tollerare in silenzio le umiliazioni. La Chiesa stessa non potè resistere all'impeto dell'opinione dominante; e tra perchè vide il popolo compiacersi di quelle splendidezze, tra perchè i patrizi fornirono essi medesimi l'oro alla erezione de' monumenti sacri, volle che anche il ricinto del Dio nato fra le umiltà di un presepio si mostrasse riboccante di tutti quanti erano i cincischii dell'arti infarnetichite. Laonde anch'essa (essa che dalla semplicità primitiva non avrebbe dovuto dipartirsi pur mai) pompeggia, in quegli anni, di cupole a traforo, di colonne edematiche, d'ornati fungosi, che si terrebbero per escrescenze della pietra malata, di giocaglie divote che rendono i recinti del Signore somiglianti a gabinetti di cortigiana arricchita. Allora compariscono architetti pittori, i quali sforzano da tiranni il muro ed il marmo, affinchè manifestino concetti che appena troverebbero, non dirò ragione, ma scusa nelle effimere fregiature di un festino. È allora che il Vittoria, intelletto gigante, irride alle classiche linee del Palladio, caricandole d'ingegnosi quanto chimerici rabescamenti; il Pellegrini scaraventa licenziosi cartellami sulla fronte del collegio dei Gesuiti a Genova; il Bassi pone gli angeli a strappare le colonne dagli altari di San Fedele a Milano; il Fontana e il Maderno ammonticchiano mensole e frontespizi spezzati sui prospetti delle nuove chiesa di Roma; il Bernini, le ricchezze della inesauribile fantasia sbriglia, a

prodiga mano, sui palazzi dei magnati romani; il Borromini, finalmente, travalicando ogni segno, sforza stipiti di porte e di finestre, cornici e colonne, a piegarsi al più tumultuoso ondeggiamento di linee mattamente bizzarre.

Eppure, in mezzo a tanto delirio, in mezzo alla più deliberata intenzione di eccitare la maraviglia colle intemperanze del fantastico, anzichè colle norme severe della ragione, quanto di artistico, di pittoresco, di magnifico in quei folleggiamenti! quanto di perizia statica nel connettere si gran numero di fregiature, ora lanciate a sprazzi, quasi fuoco d' artifizio, ora divincolantisi a mo' di biscia ferita! Nel guardare a quelle moli, simbolo e prova di oligarchia superbamente disprezzatrice del povero, si rimpiange, è vero, che sieno state poste in dileggio le guide della buona architettura; ma è impossibile non ammirare l' artista; impossibile non ripensare che quella stessa fantasia corrente a balzelloni in traccia di ghiribizzosi arzigogoli, dovea essere nutrita di scienza vasta nelle varie discipline del disegno, se col mezzo di audacia si immaginosa sapea produrre agli occhi armonico allettamento.

E, in effetto, a quegli uomini, strani come i versi d' allora, e di festose stranezze fecondi congegnatori, non mancava nessuno dei magisteri a tale uopo opportuni: non mancavano quelli del pennello, giacchè parecchi aveano gran nome anche nella pittura, e ne sieno prova Pietro da Cortona, i tre Bibbiena, il Padre Pozzo; non quelle dello scalpello, e basti il Bernini, il Maderno, l' Algardi a darcene fede; non quelli della statica, perchè mai quanto allora si osarono costrutture di temerario ardimento.

Questa dovizia di cognizioni, che non può negarsi agli

estrosi architetti del secento, fu meno necessaria più tardi, allorchè, cioè, colla scoperta delle due antiche città di Ercolano e Pompei, col più fervido idoleggiamento de' classici latini, colle grecheggianti pendenze della rivoluzione francese, l'arte si fa imitatrice quando delle norme romane, quando delle greche; e su Vitruvio, Vignola e lo Stuart accomoda il suo magro comporre, se pur comporre può dirsi lo assestare la linea su invariabili regole e su poche combinazioni degli ordini greco-romani. In quell'epoca, corretta sì ma fredda, lo architetto non fu che un dispositore più o meno ingegnoso di colonne doriche, corintie o ioniche, al quale più davasi merito, quanto più alzava edificii d'arida semplicità. — Egli non aveva quasi più bisogno della pittura e della statuaria a fregiare le sue fabbriche; e se pure le teneva buone ausiliarie, le lasciava indipendenti nei concetti loro, nè si curava avessero catenamento colle linee dell'edificio.

Ciò nonpertanto, chi potrebbe negare a quegli uomini, se non il libero volo del genio, cognizioni copiose sull'arte greca e latina e sulla statica necessaria al solido costruire? Oh! credo nessuno; e i nomi del Piermarini, del Calderari, del Selva, del marchese Cagnola, del cavaliere Canonica, del Tadolini, del Soli e di parecchi altri, son rimasti a buon diritto venerati da noi nipoti, i quali, pur mostrandoci alteri di tanti conquisti nell'arte, giriamo indarno l'occhio a rintracciare chi equivalga adesso a quegl'ingegnosi; e se pur qualcuno ne troviamo, dobbiamo additarlo come una nobile ma troppo rara eccezione nell'universale miseria.

Nè già riscontrasi questo lamentevole difetto per improvviso isterilire dello ingegno, ma solo perchè l'educa-

zione dell' architetto è oggigiorno in Italia non tanto dissimile, quanto opposta a quella dei secoli trascorsi. Noi, dimentichi di quel principio dei nostri padri, che il Vasari espose con queste poche e sì poco avvertite parole: *non si può esercitare l' architettura perfettamente se non da coloro che hanno ottimo giudizio e buon disegno, o che in pittura, scultura o cose di legname abbiano grandemente operato, ec.;* noi, dico, pretendiamo che l' architetto si indirizzi alla difficile sua arte ignaro, o quasi, di ogni istruzione elementare grafica a quella necessaria, e quando già l' intelletto suo s' era avviato ad altri studi dalla architettura disgiuntissimi.

Rari assai sono quelli che sino da' primi anni si pongano ad imparare il disegno in tutti i varii suoi rami, per unire questi al tronco robusto, che è l' architettura. — I più a tale disciplina non si volgono, se non percorrendo gli studi matematici nelle Università. E questi studi, anche mirabilmente insegnati, come sono nelle nostre provincie, da uomini eminenti per dottrina, per acutezza di ingegno, per rettitudine d' animo, se valgono a dichiarare, maestrevolmente tutta la scienza necessaria all' ingegnere, non son sufficienti a formare l' architetto, quando non sia preparato da esercizi di disegno, e dirò anche di plastica, che gli abbiano disposta la mente a concepire le forme, la mano ad eseguirle. Nè ancora ciò basterebbe; chè sarebbe mestieri vi andassero congiunti, o almeno vi seguissero, esercizi pratici, i quali valessero a porre ad utile effetto le teoriche insegnate. In ogni disciplina la nuda teoria non dà tutto il profitto desiderabile, ma forse meno in quella delle matematiche, ove l' applicazione continua dal princi-

pio ai fatti è solo mezzo a rendere il principio stesso non solo fruttuoso, ma fecondo di novelle teorie.

Sperossi finora che l'apprendimento di questi esercizi pratici, sì per quanto spetta a norme architettoniche, come a quanto concerne la parte scientifica, potesse essere conseguito da' giovani ingegneri col porli a fianco dei vecchi, a fine che, vedendo quest' ultimi operare, s' impadronissero del modo di mandare ad effetto le teorie già studiate. Ma il divisamento non poteva riuscire vantaggioso, perchè i più de' vecchi ingegneri, anche se abilissimi, valeano assai meglio nelle cose idrauliche e nelle stradali, che non nell' architettura civile.

Fu per certo lodevole intendimento di alcuni governi quello di volere migliorata l' educazione architettonica degli ingegneri uscenti dalle Università; obbligandoli, quando bramassero di professare l' architettura, ad entrare per un certo tempo nelle Accademie, a fine di perfezionarsi negli studi estetici relativi a questa arte. Ma come perfezionare ciò che il più delle volte non è ancora iniziato? Laonde se il buon pensiero poteva diminuire il male, nol toglieva di certo. Nè sarà sradicato mai sino a che nelle scuole primarie non ci sia una buona preparazione elementare alle discipline architettoniche, e dentro alle Università queste non vengano svolte nella loro ampiezza, congiuntamente alle scienze matematiche necessarie all' architetto e alle pratiche che gli sono indispensabili.

Converrebbe che questi ingegneri ricevessero nelle scuole primarie un' istruzione di geometria descrittiva pratica, la quale li ammaestrasse a delineare su qualsiasi

coordinata le proiezioni de' solidi i più complicati, in modo da farli agevolmente eseguire.

Converrebbe che nelle scuole superiori (sbandito l'inutile studio sugli ordini del Vignola e sulle fabbriche del Quarenghi) potessero detti ingegneri esaminare con ponderatezza i monumenti famosi di tutti gli stili, ma non sulle spesso inesatte ed incomplete incisioni, si invece sui monumenti medesimi, o su modelli cavati da questi, imparando a misurarli, e nel tempo stesso a conoscere gli elementi della loro struttura.

Converrebbe che di simile struttura fossero ivi date loro estese norme pratiche, desumendole dall'indole e dalla resistenza de' materiali più in uso; e che tale insegnamento fosse come gradino al comporre; imperocchè s'incontra il pericolo d'inventare troppo pindaricamente l'edificio, se i migliori sistemi a costruirlo solido s'ignorano, o si raccapezzano volta volta dai trattati.

Converrebbe che dell' ornamento speciale all' architettura potessero, col lungo esercizio, impadronirsi così da essere in grado ora di delineare, ora anche di plasticare le fregiature acconce alle linee organiche degli edificii, e i mobili, gli arredi le stoffe che devono decorarli.

Converrebbe che della prospettiva s'insignorissero in modo non già da apprendere le sole regole elementari, che è cosa di giorni per chi conosce la geometria descrittiva, ma da convertire in scena prospettica gli edificii pensati dalla mente loro, allietando simili rappresentazioni colla magia del colore.

Converrebbe finalmente, che la storia dell'arte fosse loro dimostrata ne' suoi varii procedimenti statici ed estetici,

e insieme ad essa la storia degli usi e delle costumanze sociali, unendovi ora esercizi, ora precetti che valessero a chiarire di qual maniera le costrutture avessero a conformarvisi, perchè agli uni e alle altre deve l'architetto servire, aggraziando col moto della linea e colla eleganza delle ornature le fabbriche alla sua squadra affidate.

A tutto ciò alcuni governi stanno pensando da qualche tempo; ma nulla si è fatto di radicale, di solido, di fruttuoso; e se la sesta prospera in qualche luogo, è solo dove sta più libera da tutele e da vincoli ufficiali.

E intanto? Intanto passano nelle terre italiane sterili gli anni per l'arte; ella, ancor più che cadavere, è fatta carcame, e quanto sorge d'ordinario nella penisola, lo dimostra con amara evidenza, da poche eccezioni in fuori.

In parecchie delle maggiori città nostre molto si edifica, ma tutto d'un conio; sicchè un poggiolo e due mensole, qualche colonna accomodata secondo le invariabili regole del Vignola, formano la sola architettura possibile. Monotoni allineamenti di contrade non mancano di certo, arida pulitezza esteriore ce n'è d'avanzo: nè punto si desidera la simmetria, chè in ogni nuova costruttura detta, non so perchè, *di stile*, gli architetti si sottomettono a questa ferrea legge, dal celebre Viollet-Le-Duc chiamata in un recente suo scritto *la legge degli sciocchi*. Ma l'architettura vera, l'architettura che deve portare l'impronta di un costume, manifestare la destinazione speciale dell'edificio, chi saprebbe trovarla nell'opere che ora si murano colà? In altre terre italiane si tentano altri stili, ma senza bene conoscerli, senza mantenerli scevri da inopportune mescolanze, senza saperli neppur copiare, perchè, ove manca

somma perizia di geometria descrittiva e sicuro disegno dell' ornamento, non è possibile ridurre in atto lodevolmente nessun concetto anche buono, sia pur esso d'altrui.

Oppongono i difensori del vecchio sistema (e lo oppongono per trincerarsi nell' ultimo battifredo di questa fortezza diroccata), che se coll' odierno sistema d' insegnamento molto forse perdette il bello architettonico, si vantaggiò di molto la scienza, fatta adesso reggitrice sicura delle costruzioni. Ma se almeno questo fosse vero, mi si dica perchè, con sì vantati progredimenti della stereotomia, ci avvenga di veder tutto giorno da noi fabbriche squarciate prima ancor che finite, scale spezzate prima che il piede le calchi, opere colossali di favoloso dispendio reggersi sui puntelli di legno, perchè inetti a sostenerle quelli di pietra? Nulla di più onorevole all' ingegno umano che d'aver trovato modo scientifico a prevedere colla guida del calcolo le forze da usarsi, le resistenze de' materiali, i dispendi necessari alle opere; ma basta poi tutto questo per aver la solidità delle moli non disgiunta dalla bellezza? E quante volte la pratica non venne ad accusar di errore la scienza, ondechè ai profani non fosse di giusto diritto esclamare, ch' essa sola è troppo incerta norma nell' arte del costruire? — Basta citare ad esempio la cupola del duomo di Milano, che sottoposta alle indefettibili regole del calcolo, non potrebbe reggere sulla sua base: eppure ella sta da secoli a smentire i troppo alteri asserti della teorica, o, meglio, a dimostrare che se la teorica è necessaria al ben costruire, non è per altro bastevole se non abbia a compagna la pratica.

Ma di già mi accorgo come il buon senso del popolo

irrida alle grettezze misere di cui si rivestono le nostre odierne costrutture, e si sdegni di queste improvvisate coorti d'architetti, ignudissime di buon disegno, di buona statica; neppur tanto abili da ripetere servilmente i grandi esempi de' maggiori.

Oh! sì, questo buon senso delle moltitudini è, se non erro, malleveria che l'architettura si andrà d'or innanzi ringiovanendo ad avvenire più prospero. Quando da tutti e per tutto si comincia a riconoscere la deplorabile estensione d'un errore, i rimedii son più vicini che non si creda, perchè ognuno li cerca. Contro la pubblica opinione si spuntano ben altro che gli aridi compassi dell'ingegnere; ed essa, questa opinione, a gran voce chiede digià un'architettura qualsiasi, perchè s'avvede di non possederne nessuna. Essa disprezza queste muraglie nude e deboli che pretenderebbero usurparne le apparenze. Comincia digià a festeggiare que'giovani, i quali s'applicarono all'arte del compasso con più profonda e più larga maniera di studi che la precedente non fosse. Cessiamo dunque dal dubitare: verrà presto il giorno in cui il pubblico italiano bramerà che i nuovi edifizi sorgano ancora conformi al sentimento del bello connaturato nella nazione; e allora la scienza si farà buona soccorritrice ai lanci della immaginazione, in quel bello proficuamente educata. Essa, venerando la grandezza monumentale degli avi, aiuterà l'arte ad emularne le costrutture, col far sì che essa adatti gli stili dello edificare e le maniere di murare agli usi, ai bisogni, ai piaceri mutati. E allora, ma allora solo, l'architettura civile diventerà anche fra noi incoraggiamento alle industrie, dignitosa testimonianza di progresso civile,

vita alle altre discipline del bello visibile; nè l'*Italia sarà più dagli esteri corsa con occhio tanto più spregiatore ai viventi, quanto più reverente ai defunti,* siccome scrisse quel potente ingegno del Tommasèo; e noi finalmente avremo architetti, i quali non più saranno all'arte vera men presidio che tomba.

Ma la sola educazione di questi condotta su via migliore a tanto non basterebbe, lo comprendo. È pur forza che vi si aggiunga nel consorzio civile un più alto sentimento e fervore dell'arte che adesso non sia. È forza che questa non più serva a frivole curiosità, alle oziose ciarle d'un'ora. È forza, infine, che l'architetto e la società si affisino nel passato, e in esso imparino, non le imitazioni, sepolcro allo ingegno, ma quell'energico amore del bello che accerchiava di vita poderosa tutti gli ordini sociali dal trecento al cinquecento nostro.

Potea ben dirsi allora che azione, parola e pensiero fossero unificati e vigorosamente commossi dall'arte. Il sentimento di questa scorreva fluido per tutte le vene della società, com'acqua viva circolante a fecondare di succosa verdezza vegete praterie. Case e ponti; palazzi e castella; veroni rabescati a guisa di merletti; chiese e fontane; stipi eleganti e sepolcri grandiosamente magnifici; statue colossali e gioielli di finissima fregiatura; il mestiere più comune alzato al magistero dell'arte; e l'arte trattata pubblicamente nelle officine a vista, a diletto, ad insegnamento del popolo; e per tutto un'armonia di linee, di colori, di forme, quando di non infemminite armonie piaceansi magnati e artigiani; nè il vagheggiamento di queste delicatezze andava stemperando a grado a grado le forze morali della nazione.

Fra tanto avvicendarsi di mazzuoli e di squadre, fra questo continuo creare della immaginazione sulle tele, sui marmi, nel bronzo, ponete l'ala vigorosa del genio, ed ella volerà colle penne robuste dell'Arcangelo; ella sarà l'Orcagna, il Buonarroti, il Sanzio; lanciatela invece quest'ala fra i sensualismi o le pedanterie del presente, ed ella cadrà miseramente spennata; perderà coraggio e volontà al salire, sotto l'aria grave della indifferenza sociale, sotto le beffe di quegl'infiniti a cui è religione il quattrino, Parnaso la borsa.

Voglia Dio che simile riforma s'effettui presto nella società; ma intanto adoperiamo a procurare quella necessaria all'architetto, meglio educandolo. E noi, dico, noi che viviamo in quest'unica Venezia, siamo in grado di farlo con più pronto profitto che in altre terre italiane, imperocchè basta che ai giovani nostri indirizzati all'architettura insegniamo a comprendere la bellezza di questi monumenti, archivio del potere e dell'ingegno de'padri. Se vorranno essi apprendere le incoerenti, ma pur eleganti norme dello stile bisantino, mostriamo loro il modo di fermare lo studio su questa Santa Sofia dell'Occidente, ove Enrico Dandolo accoglieva gli stendardi della Cristianità per far Venezia conquistatrice di Costantinopoli. Se brameranno le arabe e le archi-acute fantasie veder adatte ad edifizi co'nostri usi domestici meglio collegati, invitiamoli a contemplare questi palazzi del Gran Canale rabescati con sì gentile intrecciamento di colonnelle, di cuspidi, di arcature; e più l'antica reggia de'dogi, eloquente attestazione della grande repubblica, ben chiamata dall'Astigiano immortale

« Del senno uman la più longeva figlia. »

O veramente, se li punge desiderio di trattare gli antichi stili di Roma, illeggiadrendoli colle libere fregiature del Rinascimento, portiamoli dinanzi agli eleganti concetti dei nostri Lombardi, ai sepolcri de' Santi Giovanni e Paolo, a San Michele di Murano, a San Zaccaria, e a tante altre costrutture di quella età, in cui gli scalpelli e le seste dei veneziani artisti emularono, superandola talvolta, l' arte di Roma imperiale.

Additiamo loro in fine, che questa Londra del medio evo è quasi compendio e teatro di snella architettura, alle presenti costumanze convenientissima, e perciò giova sui monumenti suoi accuratamente fermare lo archipenzolo.

Poi queste linee di fabbriche, ora protese ad incantevole panorama e specchiantisi nelle acque azzurre della quieta laguna, ora salienti a superbo palazzo, ora dechinanti a modesta casetta cittadina; questi gruppi di tuguri poveretti rafflttiti nelle viuzze, quasi paurose colombe, a confortare pigolando nella mutua dimestichezza le sventure dell' inopia, o accerchianti l' augusto ricinto della Divinità, quasi ringraziando sotto l' ala onnipotente di lei la carità continuamente operosa de' più agiati fratelli; questi rivi muti di luce, fronteggiati ancora dalle vecchie finestre, a cui affacciaronsi un giorno le mogli e le figlie de' più audaci navigatori della terra; queste terrazze industremente congegnate su' tetti, e quasi spose vestite a festa, fregiate d' ellera, di frondose viti, di fiori vaghissimi; queste sagre popolari, ferventi di lieta religione, sfolgoranti di ricchi drappelloni disposti ad armonica scala di tinte, quasi avanzo di orientale magnificenza, quasi memoria e stimolo della veneta tavolozza; questo raccostamento

mirabile d'arte, di natura, di mare gentile e d'isolette ridenti; tutta questa città, infine, che pare piuttosto creazione di fata benigna che non opera dell'uomo; tutta questa città, la quale fu più che nazione, perchè durata quattordici secoli, colonna di civile sapienza, diventa all'architetto veramente artista ispirazione più viva che non molte altre famose della terra. — Chè mentre Roma può educare la fantasia a concetti di fastosa sontuosità; Firenze apprendere la severa robustezza confacente al palazzo di severo cittadino; Toledo, Siviglia, Palermo, il Cairo, condurre il pensiero alle aeree fantasie dell'arabo *aremme;* Atene, Ramnunte, Segesta mostrare come sia adatto simbolo di forte e lieto popolo il dorico peristilio; Venezia, invece, in sè comprende quella varietà pittoresca di linee, e quella gentilezza di ornature che meglio al costruire odierno importerebbe applicare.

---

# NOTA.

[1] Sulla importanza ed estensione de' *Maestri Comacini* è da consultarsi la recente eruditissima opera del mio carissimo marchese Amico Ricci: *Storia dell' architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*; Modena, 1857; ai capitoli VII ed VIII.

# ARTE IN GENERE.

## SUI VANTAGGI CHE LA FOTOGRAFIA

### PUÒ PORTARE ALL' ARTE.

—

Scorgo adesso in coloro i quali trattano le arti, indistinto un timore; cioè, che ogni dì meno saranno richieste ed amate dal pubblico le produzioni loro: e questo timore nasce da uno di quei miracoli che fanno l' orgoglio e la maraviglia dell' età presente. Intendo alludere a quell' insigne trovato della chimica e dell' ottica congiunte insieme, il quale, ponendo entro alla camera oscura perfezionata, non più lamine metalliche, ma vetri e carte preparate da acidi variamente sensitivi al guizzo del raggio solare, ottiene indelebili e maravigliosamente esatte le immagini di qualsiasi oggetto del vero.

Non è per certo a negarsi che ponendo attenzione allo universale entusiasmo destato dalla scoperta recente dello inglese Talbot, scoperta che valse a far moltiplicabili sulla carta le immagini fotogeniche, le quali poteano aversi soltanto, una ad una, col dagherrotipo; vedendo comperare

con ansio desiderio da tanti, codesti prestigiosi prodotti della luce costretta a farsi pittrice; scorgendo come la fotografia ci porga in un istante, con precisione inimitabile, ciò che l' artista deve, a stento ed incompiutamente, ritrarre colla mano e coll' occhio, a costo di veglie e sudori; l' animo corre trepidando a ripensare, che se in questi tempi, per utile applicazione della scienza resi rinomatissimi, v' hanno congegni che risparmiano alla delicata mano della donna il torcere fusi e conocchie, e l' agile trapuntare dell' ago; se v' hanno congegni che rendono inutile il cavallo, superandone il corso; innocente il soffiare di libeccio entro alle vele della nave; congegni che surrogano, migliorandoli, i tagli di acuto bulino; congegni che riproducono esatti in bronzo i capolavori della statuaria; un altro congegno, perfezionato che sia dalla giovane e sì robusta chimica, giunga a darci, di nulla manchevoli, quelle immagini della verità che finora tenemmo fattibili unicamente dall' ingegno dell' uomo.

Ma solo che si pensi come la fotografia possa adesso e potrà anche, avanzata di più, darci la rappresentazione di un fatto, ma non crearlo, non rinfocarlo di affetti, non annobilirlo di elevate idee, non allegrarlo di que' gai, freschi, vividi colori che rendono perennemente insigni i dipinti famosi de' secoli scorsi; solo che si pensi, infine, come la fotografia possa darci le esatte apparenze della forma, ma non isprigionare dall' intelletto la idea; deve ogni paura esser quieta, che non verrà danno nessuno all' arte vera e grande per tale mirabile invenzione, anzi invece soccorso grandissimo.

Difatti, avvezzo il pubblico a considerare la verità en-

tro ad una fotografia, quasi fosse già un prodotto dell'arte, diventerà più sicuro giudice delle opere uscite dall'artista, e solo apprezzerà quelle che meglio si raccosteranno al vero avvivato dall'ideale; nè più muterà di gusto col mutar della volubile moda; nè più crederà che nel molle e nello sfumato si chiuda bellezza e grazia, perchè scorgerà come la immagine di ogni vero abbia a mostrarsi decisa e ferma.

Che se molto il pubblico imparerà, quanto più non avranno da imparare gli artisti, allorchè verrà di che prenderanno ad aiuto dei loro studi la fotografia? S'accorgeranno allora come un'immagine eliografica, tratta da una movenza istantanea dell' uomo, possa dar lezioni ben altrimenti fruttuose che non sian quelle fornite dalle statue, dalle preparazioni anatomiche, e dalle sudate copie di un modello forzato ad impossibili immobilità. Si accorgeranno che i panni gettati sull' uomo vivo, e riprodotti sulla carta fotografica, offrono ben altra apparenza di verità, che non quelli composti artatamente sopra il fantoccio, i quali non mai possono manifestare gli effetti del moto naturale d'una figura, e velano soltanto le forme di un automa senza vita.

Aiutati così dalla fotografia, gli artisti potranno eseguire le statue e i dipinti loro, sicuri che il tempo da concedersi allo studio dei particolari non scemerà punto la forza del concetto collettivo. E a questo concetto, ch'esce sovente incompiuto dall'anima, potranno gli artisti dare compimento, sottomettendo alla preziosa invenzione tutte quelle parti del naturale che giovano a bene svolgerlo, ed in quell'aspetto d'istantaneità, che solo infonde nei pro-

dotti dell'arte significazione efficace. Imperocchè l'arte nulla più dice a nessuno, se non è manifestazione della vita, istromento di verità; laonde ciascuno si ridice nel pensiero, col poeta di Beatrice

> « Io veggo ben che giammai non si sazia
> Nostro intelletto, se il ver non lo illustra. »

Così pittori e scultori, assoggettando al riscontro del vero i loro concepimenti, abbandoneranno per sempre, perchè le vedranno rinnegate dai fatti e dal pubblico, le enfatiche esagerazioni, le false interpretazioni dell'antico, i nudi pedantescamente anatomici, le gonfiezze del teatrale; e tenteranno, col depurato pensiero, di suscitar l'entusiasmo, non di fabbricar la natura.

Così i prospettivi non più comporranno a lor talento vedute de' monumenti e de' siti famosi, nè ingrandiranno alle proporzioni del Colosseo la gentile Alhambra, nè abbatteranno muri e fabbriche, per lasciarne trionfante una sola.

Così gli architetti, meglio giudicando gli effetti delle proporzioni reali negli edifizi, e la spiccatezza dei loro particolari, impareranno a non perdere il tempo sulle arbitrarie regole di un trattato classico.

Così, in una parola, tutte le arti meglio s'accosteranno a sciogliere il grande enigma del vero, nè potranno più forviare dalla linea, varia ed una ad un tempo, segnata loro dalle regole scientifiche.

Ma il beneficio maggiore che la fotografia porterà all'arte, quello sarà (e già comincia) di rendere inutili i tanti riproduttori materiali della natura, vale a dire i fab-

bricatori di vedutine e di ritrattini. Così essa verrà risparmiando alla società una miriade di mediocri che l'assediavano; e rialzerà nel concetto di questa, l' arte propriamente tale, l'arte cioè che si giova della verità per manifestare un'idea grande, e s'innalza a quella poesia di concetti ch'è seggio del vero artista, non del servile imitatore della natura.

---

# SULL' IMPORTANZA DELLO STUDIO

## DEGLI ORNAMENTI.

Più scrittori hanno detto, non essere ai giorni nostri possibile avere un' architettura la quale rappresenti la sintesi dei concetti sociali, solo perchè la società sbattuta fra cozzanti pensieri, oscillante fra l' aspra lotta in cui tutte le cose giacciono da più che cinquant' anni, non seppe trarre dall' universale turbinío nulla di grande, di forte, di originale che potesse esser dall' arte manifestato. Fu detto che l' industria manufattrice, sdegnando le eleganze esteriori, agghiaccia il genio dell' architetto e gli impedisce lo eseguimento di nobili concetti, se pur egli ne avesse. Fu detto in fine, che in si avara tendenza agl' interessi materiali non resta all' arte altro ufficio se non quello di farsi la interprete fredda di tali interessi, ogni elevazione di poesia sacrificando.

Ingegnose osservazioni son queste, non v' ha dubbio, ma quanto abbiano di vero non so; imperciocchè mi pare

che la società non mai meglio che adesso offerisse all' architetto i mezzi di avviare libera la immaginazione verso forme svariatamente illeggiadrite. Che domanda ella, infatti, questa società nelle costruzioni che fronteggiano le piazze e le vie? Ella domanda eleganze dissimili, industre interpretazione di que' molteplici elementi che andò raccogliendo nel pensiero e nella memoria, per mezzo de' più accurati studi storici e di una più intelligente considerazione dei monumenti del passato.

Ella dunque, questa società, mai più che adesso fu avida di aver dinanzi architetture le quali valessero a ricordarle il differente gusto di tempi e di nazioni disgiunte dall' epoca nostra; sicchè ella lietamente si ricrea, così dinanzi allo snello intrecciamento degli archi acuti, come alla grave austerità della greca colonna; così fra l' arabo sfarzo di girevol meandro, come fra le svelte linee de' fregi bramanteschi. Perchè dunque, se l' odierno architetto tante maniere possiede di appagare sì estesa larghezza di sociali desiderii, tralascia egli di profittarne? Oh! solo perchè lo studio che a ciò guida, egli spesso o frantende od ignora, contento solo a sfiorarne in fretta una parte, e neppur la più ricca. Tale studio è quello degli ornamenti, della cui importanza rispetto all' architettura e all' industria è mio intendimento tenere qui breve discorso.

Allorchè cerchiamo con intelletto indagatore, entro al buio de' tempi, la origine prima dell' ornamento così decorativo come architettonico, noi la veggiamo in quell' intimo desiderio dell' uomo di fregiare i pubblici e i privati recinti coi mezzi che la natura gli offre più agevoli, i prodotti cioè della vegetazione, quando o straordinari avve-

nimenti gl' infondono nell' animo gioia viva, ovvero la dipartita dei ben amati parenti gli stringe il cuore a mestizia, o sì veramente solenni riti religiosi si fanno interpreti di universale adorazione alla Divinità. Eccolo quindi, quest' uomo, nelle feste sacre, cittadine o domestiche, andar spigolando pei prati e pei colli i fiori più vaghi di fulgide tinte, il fogliame più rigoglioso; e, compostene ghirlande e drappelloni, appenderli alla casa od al tempio, in segno di letizia o di venerazione. Eccolo nei mortorii de' congiunti adorati raccogliere il papavero e i rami del cipresso, e questi a quello intrecciando, farne simbolo di cordoglio sulla bara dei parenti o degli amici perduti.

Che tale origine non sia frutto di fantastica immaginativa, ce lo provano anche adesso i semplici abitatori dei campi, i quali, ignari delle pompe portate dall'arte nei più elevati consorzi, quando vogliono testificare la letizia od il cruccio, rivestono di fiori la chiesa villereccia, la umile capanna, il cumulo di terra sotto cui sta un cadavere desiderato.

Questa primitiva origine dell' ornato divenne in séguito la fonte da cui l' arte trasse, quando a quando, elementi di decorazione, ch' ella poi fissò sulle architetture, a fine di renderle e meglio gradite alla vista e significanza degli usi a cui esse venivano consacrate.

Ma a così fatta scaturigine un altro elemento si collegò, quando le varie religioni, scomponendo, coll' orgoglio delle sètte, i sublimi insegnamenti tramandati da Dio all' uomo, si rivestirono di simboli alludenti o ad un volgare *feticismo* o ad un *panteismo* fatale, che stimando posto Dio entro ad ogni molecola della materia, ne distruggeva

il sublime spiritualismo. — Laonde, ecco ricoprirsi i giganteschi monumenti del fantastico Oriente cogli emblemi che alludevano alla forza generatrice della natura; ecco il *Lingan* disseminato, ora sulle vaste pareti della Frigia e della Persia, or su quelle degl' immensi sotterranei dell' India. Ecco gli obelischi d' Egitto trarre la lor significazione simbolica dal sole; i Memnoni colossali rappresentare la benefica influenza di questo pianeta sulla natura; la Sfinge farsi velo al più misterioso de' culti. Sicchè lo sguardo s' affisa attonito su questi primitivi prodotti della immaginazione, indovinandovi lo intendimento di convertirli in arcano terrore dello spirito, in muto emblema di un Dio senza spiritualità, vasto non grande, tenebroso ma di quella tenebra ch' esce dalle nebbie terrene, non dal velame de' misteri celesti.

Ogni cosa in quegl' interminati monumenti è disposta simbolicamente; le proporzioni, le distanze, il numero delle colonne, i gradini, e, più che tutto, quelle decorazioni secondarie che fregiano le varie parti di così sterminati edificii. Le ali accerchianti un globo, tanto di frequente scolpite sulle cornici e sulle porte dei *Secos* egizi, alludono ad Osiride ed al sole di tutte cose fecondatore; l' upupa sta ad emblema del vento *etesio*, il vento dei miti soffi primaverili; il loto e la palma, messi a corona de' capitelli, ricordano la fecondità portata dall' acque del provvido Nilo; gli ovoli sopposti alle cornici rimembrano quello de' Dioscuri; le freccie che li separano significano i raggi del sole; l' Iside a testa di giovenca, i vantaggi dell' agricoltura.

I Greci, moltissimo dall' architettura egizia togliendo.

questi simboli ornamentali imitarono talvolta; ma anzichè dar loro la stessa sacra significazione, li convertirono a fregio di un determinato sistema architettonico. Poi altri ornamenti inventarono cavandoli dal culto loro, e talora anche dalle splendide floridezze della vegetazione. Egli è per ciò, che mentre veggiamo nell' architettura greca liberamente imitati gli ovoli, i dentelli e i triglifi degli Egizi, troviamo del pari bucrani e patere, denotare i sagrificii religiosi; scorgiamo ricche ghirlande di frutti scolpite sulle pareti, ad indicare le offerte devote alle divinità; scorgiamo frondi di piante eleganti, intagliate sui capitelli e sui cornicioni di quelle or gravi ora agilissime colonne.

L' architettura greca, accomunatasi coll' etrusca, signoreggiò in Roma, e colà adattandosi a' giganteschi concetti di quel popolo gigante, v' innalza moli maravigliose, le cui rovine suscitano tuttavia l' orgoglio di noi tardi nepoti. L' ornativa allora, pur conservandosi greca od etrusca, aggiunge nuove forme attinte ai riti religiosi od ai costumi domestici: il baccello della fava richiama le funebri ceremonie, ove questo legume era prodigato; il lituo rammenta i vaticinii degli áuguri; il cavallo è simbolo di battaglia; il leone, e di forza e di vigilanza; l' aquila allude a Giove, principio di tutte cose; l' ellera a Bacco, le frondi di quercia agli eroi cittadini, quelle di alloro ai poeti, l' ulivo alla pace, le faci accese alla guerra, le spente alla morte, le bilancie a giustizia, le spiche all' agricoltura, le rose all' amore. In breve, ogni ornamento disposto sulle architetture latine è manifestazione di un' idea, parola scolpita o dipinta sull' edificio per dirne l' uso a cui fu destinato.

Abbattuta Roma sotto l' impeto delle vandale ed erule

spade, le arti ne scaddero a segno, che più non rimasero se non informe tradizione dell' antica grandezza. L' ornamento allora si fe barbaro con esse, e più non apparve se non come una imitazione, or timida or goffa, dei fregi romani. Pure, in mezzo a quella notte d' ogni ordine civile, surse una favilla di luce, che fu seguita da vivida fiamma, la luce del Cristianesimo, la quale avvivando l' infiacchito spirito dell' uomo, diè splendore anche alle arti che ne sono la emanazione : quindi l' architettura inventò emblemi novelli, tolti alle più pure fonti dei misteri divini, e rivelanti le sublimi immaginazioni della Fede.

Per altro allora, e forse per la prima volta, vediamo le pareti della basilica bizantina portare scolpite le foglie e i fiori più comuni del campo, quasi si volesse colla semplicità di quella ornatura rammentare il vergine desiderio dell' uomo primitivo, che a Dio glorificava coi doni della natura vegetale. Furono prese in prima a modello di questi nuovi fregi le piante cresciute entro alle fervide zolle d' Oriente, perchè nell' Oriente erasi immaginato un più magnifico tipo della chiesa del Signore. Fattasi da poi robusta l' arte sacra nell' Occidente, quivi lanciatasi a sublime arditezza di archeggiature, snelle di agili intagli, da miriadi di pinnacoli incoronate, ella raccoglie dal prato l' erbe volgari, perchè sieno esemplare di quelle ornature che devono adattarsi con elegante acconcezza entro alle mille combinazioni della volta gotica. Laonde scorgiamo allora l' ortica, il prezzemolo, il cavolo cappuccio, il cardo, la vite accomodarsi con geometrica euritmia d' intrecciamenti, sui capitelli, sulle cornici e sugli svelti pilieri di ogni costruttura archi-acuta.

Ma, fiaccato il forte pensiero cristiano sotto le carezzevoli baldanze del paganesimo risorgente dagli ammolliti costumi, vennero rapidamente dimenticati questi nuovi ed originali conquisti dell'ornamento; e gli artisti, nulla più badando alla ricca mèsse di modelli che offeriva la natura, attinsero ai fregi di Roma antica, e quelli il più delle volte copiarono. Sendo per altro ancora libero da regole preconcette lo ingegno, codesta imitazione non si invilì fino a diventare servile, ma si valse di que' nobili tipi per creare novelle decorazioni, che illeggiadrirono la gentile architettura del *rinascimento*.

Architettura che, soffocata poi sotto il giogo dell'arido precetto, vide surgere dalle sue neppure compiante rovine, l'arte copiatrice dei Vitruviani, la quale non altro si propose se non la fredda riproduzione delle cornici e delle colonne di Roma. Fu questa l'età in cui l'ornamento mostrossi più isterilito che mai; nè altro fece se non ripetere gli esempi degli antichi, male comprendendo sovente la opportunità dell'applicazione; imperocchè, essendo quelli destinati a moli grandissime, perdevano la signorile maestà della forma, ridotti com'erano in proporzioni tanto minori.

La sazietà venuta negli animi da quel continuo ripetere i meandri e i simboli architettonici degli antichi, il lusso cresciuto a dismisura nelle classi patrizie, e quindi l'ardente bisogno di trovar modo a sfoggiare in tutte le sue pompe più abbarbaglianti, furono cause efficaci a togliere passo passo i decoratori dalle corrette severità dell'ornato romano, poi a trascinarli verso i voli più fantastici della immaginativa, verso il più attorcigliato trabalzare di forme che potesse da umane menti inventarsi.

I fregi architettonici, i mobili ricchissimi delle stanze, gli arredi del sacerdozio, i paramenti dell' altare, il vasellame de' suntuosi banchetti, ogni arnese, in somma, destinato a pubblica appariscenza, va ricoperto da cartellami, da volute, da ghirigori, da strambissimi aggiramenti di capriccioso fogliame. La colonna, ora sorge da un gruppo di fiori, ora serpeggia a guisa di fiamma, ora vien portata dalle ali d'un angelo. La cornice ondeggia balzellando come i flutti del mare. La mensola sbuca per ogni canto, quando inghirlandata di traboccante fiorame, quando convertita in visacci deformi, quando guizzante a mo' di saetta. L' arco stesso si ritorce per mille curve agitate, quasi fosse per tremuoto sconvolto; la linea retta in fine scompare, e rimane padrona del campo e tiranna della forma la curva, attortigliantesi entro ai vortici ghiribizzosi di spire e di elissi.

Fu questa l' epoca in cui l'ornato molto cavò dalla vegetazione, ma non ne trasse il profitto che pur poteva, imperocchè non seppe unire il peregrino col semplice, ed ebbe la prosuntuosa baldanza di surrogarsi ad elemento organico di ogni costruzione. Laonde, fu nuovo, fu vario, fu immaginoso, fu ricco, ma non soddisfece alle leggi eterne della ragione.

La quale poi, al rinnovarsi de' classici studi sul finire del settecento, tornò ad imperare sull' arte anche troppo; e con gelata mano ripose in seggio l' architettura di Grecia e di Roma, e le sue rigidamente purgate ornature. Vedemmo quindi in que' giorni riempite le sale, i teatri, i cimiteri di greci profili, di litui, di cetere, di patere, di meandri. di fave, di faci, di foglie d' acanto, di cigni con troppo

docile collo archeggiantisi, sempre invariabilmente disposti in quel modo medesimo col quale li scorgiamo rappresentati sulle mura ruinose del Partenone, e sugli avanzi di Roma, di Eliopoli, di Petra, di Palmira.

Ci annoiammo ben presto anche di codesta imitativa correzione; nè è da farne maraviglia, imperciocchè nulla v' è nell' arte di più sazievole, che una forma anche bella, quando ripetuta continuamente, e, per giunta, così confinata dagli esemplari suoi stessi, da non offerire modo neppure a varietà di combinazioni.

Intanto colla più approfondata scienza della storia, idee novelle penetrarono entro ai consorzi sociali, già per lungo corso di vicende e di tempo disgregati da Roma e da Grecia, i cui giganteschi costumi più non consuonavano agli usi mutati e alle differenti credenze. Il medio evo sino allora spregiato, siccome l' epoca in cui credevasi che l' umanità avesse dormito un sonno di morte, fu interrogato nelle cronache polverose de' monasteri, nelle vôlte arditamente sublimi delle gotiche cattedrali, nelle torri merlate della feudalità; e stimando noi di trovarlo povero, cencioso, ignorante, lo scorgemmo invece, fervido di vita rinnovatrice, lo scorgemmo il padre della società nostra, la fonte de' nostri pensieri, l' archivio de' nostri costumi. Sicchè leggemmo in quella feconda notte lo spirito libero e grande del Cristianesimo, che scioglie l' uomo dalla schiavitù della materia, e lo porta rinnovato alla potenza del coraggioso concetto; ci leggemmo la sorgente delle moderne favelle; ci leggemmo la causa di ciò che ora siamo.

Innamorati noi di quella poesia dello spirito che raggia così bella dagli avanzi delle età mezzane, abbandonam-

mo la perfezione della forma colla quale gli antichi divinizzavano la materia, ma convertivano spesso in materia il soffio etereo dell' anima.

Fu allora che chiedemmo all' arte di consolarci il pensiero colle immagini eleganti e robuste di que' fervidi secoli; e l'arte tentò del suo meglio appagare le nostre brame, inspirandosi alle *serventesi* del menestrello e a' *battifredi* delle rôcche feudali. Perciò la lirica, il dramma, il romanzo ci dipinsero gli eroismi del braccio e del cuore a cui era imperadrice *Cavalleria;* ci narrarono gli sventurati amori di Giulietta, le penitenti lagrime di Abelardo, i guerreschi ardimenti dei Crocesegnati. Perciò l' architettura rizzò pinnacoli e merlature sulla cima de' magnatizi palazzi; la pittura ci colorò le domestiche tragedie de' signorotti; la scultura, abbandonati gli Dei dell' Olimpo, cercò l' elevatezza del sentimento entro ai più santi affetti dell' uomo e alla grandezza di Dio.

Ma perchè gli animi si accendessero d' amore verso quelle robuste età, e fossero da que' fatti profondamente commossi, solo una cosa mancava; mancava l' idea dominatrice di tutto quanto fu il medio evo, la fede religiosa, cioè, che fu il motore d' ogni ordine sociale, e che eccítava ad energica vita altre fedi minori, ma potentissime.

Scemata nei più di noi che viviamo sì vigorosa molla, pur troppo egli è chiaro che non vedemmo nell' arte, la quale pur dovea quelle fedi rappresentare, se non un passeggero diletto; e come tale finì col venirci a noia, e ci parve bello correre ad altri più graditi allettamenti, perchè nuovi e fantastici. Ma dove rinvenirli sì fervidi che valessero a scuotere l' indifferenza nostra? Avvolti come

eravamo, e come siamo tuttavia, in uno scompigliamento d' idee discordi, disgregate, egoistiche; in un caos di dottrine cozzanti, di sofismi fatali, ci affaticammo in traccia del nuovo, a guisa di malato a cui pare di trovar sollievo cangiando postura. Finalmente ci fermammo estatici dinanzi all'arte dei bisarcavoli, sui ricci, sulle volute, sui bitorzoli del settecento, e invitammo gli artisti a ridonarceli ringiovaniti nei mobili e sulle pareti.

Or siamo in questa fase, e ci siamo fino a gola, sicchè nessuna fregiatura ci par lodevole, se non va rabescata dalle tumultuose licenze del *rococò*. Quanto dureremo in questo capriccio? Oh! forse nulla più di quanto durino, il fanciullo a trovar gradevole un suo nuovo balocco, la donna elegante ad abbigliarsi d' un nastro venutole di Francia. Anzi è a presumere, che un bel mattino faremo come il fanciullo e la donna elegante: spezzeremo il balocco, getteremo nello spogliatoio il bel nastro.

Fra questo oscillare di gusti e di fantasie è però incontestato, che noi siamo ora a miglior condizione dei lontani avi nostri, perchè abbiamo dinanzi e, si può dire, sotto la mano, tutte le maniere d' ornare di cui si valse il passato. Laonde è a noi conceduto lo scegliere, e la scelta bene applicare. Vantaggio immenso, perchè chi è padrone di tutto l' ordine d' idee da cui fu preceduto, può su quelle foggiarne di nuove, può quelle stesse adattare di guisa che paiano novità. Ma perchè gli architetti traggano da sì grande vantaggio profitto vero, d' una cosa difettano (salve rare eccezioni), cioè d' una vasta e sicura perizia dei varii sistemi dell' ornamento e delle applicazioni a cui quei sistemi possono tornare adattati. I più si limitano o a studiare

la flora convenzionale dell' Albertolli, o a copiare i meandri dei monumenti greco-latini. Così frantendono lo spirito eclettico della società nostra, e non possono, coll' arte loro, soddisfarne i bisogni, rappresentarne i desiderii, perchè i primi son figli di progredite industrie, i secondi derivano da tutta la vasta eredità del passato.

A conseguire tanto fine non v' è, per mio avviso, che un solo mezzo, quello che gli artisti chiamati a decorare quanto si collega agli agi della vita privata e pubblica, tutti a fondo conoscano gli stili d' ornamento che ci pervennero dalle varie civiltà, precedenti alla nostra. Per tal modo mentre ne verrebbe sommamente vantaggiata la condizione di un' architettura, la quale è ridotta adesso in sì miseri panni da non superare sovente la scienza del castoro; assai guadagnerebbero tutte quante sono le arti che all' industria si collegano. Ci guadagnerebbe la oreficeria, la quale in brev' ora si farebbe superiore alla ghiribizzosa di Francia, che ci fornisce i troppo desiderati monili delle nostre donne: ci guadagnerebbe e l' arte dello intagliare in legno, e quella del commetterlo industremente a tarsia, e l' altra del preparare modelli da fondere in quel prezioso metallo, da cui tanta vita riceve la civiltà odierna, e tanta ne avrebbe l' architettura nostra, se sapesse acconciamente giovarsene.

Affinati i nostri artefici dallo studio dei migliori sistemi decorativi, darebbero alla nazione prosperità in quei rami dell' industria all' ornamento legati, nei quali ella si è fatta (doloroso a confessarlo!) tributaria delle francesi ed inglesi officine.

Quando alla pronta ed immaginosa acutezza dei nostri

artieri fosse guida un' educazione intesa a meglio insegnar loro le varie e sì belle maniere del decorare, che stanno impresse sui monumenti del nostro grande passato; quando i doviziosi aiutassero amorosamente coloro, che più manifestano finezza squisita nella mano e nello intelletto: quando, in una parola, l' occasione venisse costante, operosa, benevola ad incoraggiare l' artigiano meglio istruito nello illeggiadrire le suppellettili più ad eleganza disposte, potremmo ancora ammirare in questa sacra terra dell' ingegno quei giorni nei quali le industrie ed i mestieri perfezionati si collegavano all' intima vita di un popolo attivo e mercatante. Potremmo ancora vedere quell' età fortunata, in cui le arti meccaniche e le ingegnose componevano in Italia quasi una sola famiglia, si tenevano strette per mano, s' aiutavano l' una l' altra. Potremmo ancora vedere gli utensili più grossolani presentar, come allora, forme comode ed aggraziate, il più volgare istrumento domestico diventar gradevole ad osservarsi, le più usuali masserizie rivestirsi di gaia adornezza; infine, potremmo ancora vedere, siccome in que' giorni, l' arte svolgersi creatrice dai mestieri in apparenza più comuni, e far uscire dalle officine manuali ingegni robusti che, pari agli antichi, collegassero l' utilità alla bellezza, e le idee del passato ai bisogni del presente.

Ma l' ornatista, ancorchè sia padrone di tutte le descritte maniere dell' arte, dovrà egli da queste trar sempre, nè mai tentare una via originale, rintracciandola entro ad elementi indenni dai pericoli della troppo mutabile moda? Io non credo; credo invece, che molto resti da fare per condurre l' ingegno e la mano dell' artista a tro-

var forme che s' attaglino ai nuovi docilissimi materiali di cui ci gioviamo adesso, come è ad esempio il ferro, il quale, o fuso o battuto, chiede una eleganza, se così posso dire, sottile ed agile nelle sue fregiature, che non potrebbe tentarsi nella pietra e nel legno. Credo che le nuove industrie, introdotte a profitto e conforto della vita, permettano nuovi simboli ornamentali, ignoti agli antichi. Credo finalmente, che importi tornare a quel sentimento primo della decorazione, che gli artisti fin ora hanno forse troppo dimenticato; intendo dire al pensiero di comporre gli ornamenti colle pompe sempre allettevoli della vegetazione.

Quale fecondo campo non offrirebbero invero alla immaginativa del decoratore quelle gioconde essenze della letizia che sono i fiori? Egli potrebbe intrecciar fra loro, con ammirabile accordo di tinte, quelli dei prati e dei colli nostri, cogli altri sboccianti sotto più affocati soli, e quindi con libera fantasia contesserne insieme gruppi e ghirlande. Come acquisterebbero così festante ilarità i luoghi di pubblico ritrovo, come s' abbellirebbero gli appartamenti destinati alle agiatezze del dovizioso, se i tanto gentili esemplari che ci offre natura fossero ispirazione ai fregi delle suppellettili non solo, ma di tutte le linee architettoniche!

E dovrebbero, in effetto, gli architetti essere i primi a dare impulso a così leggiadra, e, in gran parte, nuova maniera di ornato. Nè a questa soltanto, ma a tutte quelle altre di cui venni testè accennando la utilità, se pur bramassero far uscir l' arte loro dall' arido suolo in cui ella adesso si sta boccheggiante per isfinimento.

Siate voi, o giovani artisti, i primi ad offerire effi-

cace esempio ai maturi. Rivolgete voi, colla fervida energia dei verdi anni vostri, il pronto ingegno agli studi dell'ornamento, e sarete benedetti dall'età nostra, perchè avrete portato all'architettura un beneficio da tanti anni richiesto indarno, quello di saper congiungere il comodo alla bellezza, e di rendere quindi non bugiardo decoro delle città, quelle fronti delle moderne case cittadinesche che or fanno ripensare con amarezza alle dimenticate eleganze del nostro grande passato. Voi saprete così differenziare gli stili a seconda degli usi, e ad ogni stile dare il carattere ornativo che gli si conviene; e i vasti campi del nuovo tentando, rintracciare entro alla vegetazione pellegrine sorgenti di agili fregiature. Collegando di tal guisa il solido al pittoresco, rallegrerete col tingere armonioso l'anima bramosa di ricrearsi a vivace gaiezza. L'eleganza accoppierete alla varietà, la varietà alla ragione. Infine, renderete l'arte allettamento della vita, non sonnifera meditazione d'eruditi; inviterete il ricco a proteggerla, il povero a coltivarla; e per tal via tornerete in noi tutti quell'amore e quel gusto dell'arte, che le isterilite ornature illanguidirono; e ci proverete una volta di più, come la vera civiltà di una nazione non possa andare scompagnata dalla floridezza delle sue arti.

Ve lo mostra questa Venezia, questa Venezia la quale nei fuggiti secoli fu maestra di ornamenti che lo straniero ci invidia e a largo prezzo ci compera; ve lo mostra questa Venezia la quale, allorchè spingeva le sue flotte nei mari di Quiloa e di Mozambico, allorchè cumulava immense ricchezze, togliendo all'Egitto le sue conchiglie, all'Etiopia l'avorio, ad Ava i marmi, all'India l'ebano, alla Giorgia

i tessuti, i vini alla Spagna, il cinnamomo all' Armenia; Venezia, dico, incuorava con liberale larghezza tutte le arti, e con queste fregiava le pareti di coloro, che regnando sul mare, sdegnavano a Bisanzio la corona di Costantino, per rimanere cittadini a Venezia.

Pensate, pensate che guidando gli studi di questo modo, e quindi l' arte vostra perfezionando, sarete conforto delle vostre famiglie, onore alla patria vostra, guida al gusto del dovizioso; il quale, sospinto dal pregio de' vostri concetti a profondere l' oro nelle eleganze domestiche, quest' oro farà scorrere più benefico nelle arti manuali. Pensate, che affinati voi nello studio dell' ornamento, e divenuti per esso veri architetti, sarete benedizione di quelle mani secondarie che intagliano il legno e la pietra, preparano addobbi signorili, ne colorano le stanze; mani che sovente or si muovono a caso, siccome nave cui manchi vela e timone. Pensate che la statuaria e la pittura potranno indirettamente ricevere da voi largo incoraggiamento, perchè saprete preparar loro, siccome un tempo, degni spazi a manifestarsi. Pensate, finalmente, che sarete, di tal maniera, maestri d' operosa industria al popolo nostro, il quale, artista per ispirazione, non domanda se non di essere educato, siccome ai giorni di sua ammirata grandezza, a fine di ridonarci prodotti in cui l' utile e il bello si colleghino mutuamente amicati.

---

## IL PROSPERAMENTO

# DELLE GRANDI ARTI DEL DISEGNO

### PROFITTA ALL' INDUSTRIA MANUFATTRICE. *

—

Fra le singolari contradizioni dell' età presente non è per certo nè ultima nè men fatale, quella di leggere in molti de' libri nostri, ch' escono in luce e si proclamano interpreti della pubblica opinione, esaltata l' Italia come tuttavia nutrice e custode di quel misterioso idolo che si chiama sentimento del Bello; e intanto le ministre prime di quello visibile, le arti, infine, che dal disegno prendono sostanza, così poco essere incuorate in quest' antica lor sede, che di rado avviene sia dato veder sorgere entro alle italiane città architetture grandiose, o allogarsi all' artista vasti dipinti o monumenti colossali.

Povero artista! con quanto umiliata svogliatezza deve egli porsi ad attuare i concetti della sua mente, quando raffronta i giorni del passato ai presenti, le festose accoglienze che erano prodigate verso chi trattava, ne' secoli

* Vedansi le note in fine del Discorso.

scorsi, il pennello e la sesta, alla odierna indifferenza che gli fiacca il coraggio e col coraggio l'ingegno! — Povero artista! quanto tristi i suoi giorni, allorchè pensa, che tempo vi fu in cui egli era l'accarezzato dai dotti, il familiare de' grandi; allorchè pensa che entro allo studio de' suoi predecessori si riposavano dalle cure del regno i potenti della terra: e Giulio II, abbassate le fierezze dell'animo soldatesco, chiedeva a Michelangelo il Mosè e le Sibille; e Leone X commetteva a Raffaello le Logge Vaticane, e Carlo V raccoglieva di terra i pennelli al Cadorino immortale; e il marchese di Mantova, dopo aver colmato di ricchezze e di onori Giulio Romano, lo voleva continuo ospite alla sua corte; e Federigo di Montefeltro non si credeva mai tanto felice, se non allora che aveva nella reggia i pittori più eminenti d'Italia. — Povero artista! quand'egli pensa che l'oro e gl'incensi un dì consecratigli dalla patria, son gettati adesso ai mimi, ai cantori e all'effimero lusso di fuggitive pompe teatrali; quando egli rammenta, che là dove un giorno la gloria lo avrebbe coronato d'allori, la fortuna di ricchezze e di gradi, ora si aggirano pochi amici ad attorniarlo cogli oziosi vortici di narcotico fumo, onde, quasi nel torpore de' sensi, gli paia men duro lo sconoscente abbandono!

Eppure e governi e città destinano ogni anno dispendii considerevoli alla pubblica educazione degli artisti; eppure ogni anno preparansi pubbliche mostre ad accogliere i prodotti del loro ingegno. Bella gara, nobilissima istituzione! ma a che giovano l'una e l'altra mai, se tanta cura di ammaestramenti (non discuto adesso se utili o no) non vien sostenuta da larghe occasioni! se in quelle pub-

bliche mostre, o poco si acquista od operuccie di breve lena e misura, che male possono compensare e i bisogni della vita e quelli dell' anima, sitibonda di vasto lavoro?

A questi lamenti, che sgorgano amari dal cuore di ogni artista, risponde il chimico fra i sali e gli ossidi miracolosi del suo crogiuolo, il fisico fra i parlanti e quasi pensanti fluidi della pila voltaica, il matematico fra l' irta falange di formule algebriche, il medico fra le dotte indagini della flogosi: « Noi siamo ora i regolatori della società, e di conseguenza gl' interpreti del suo volere; perciò in nome suo dichiariamo, che le discipline del bello visibile non sono più oggidì un bisogno dell' anima; la società va innanzi a sicuro trionfo senza di esse; ella si è fatta pensosa, meditabonda; ella vuole che noi ci addentriamo entro alle viscere del creato, per costringerne gli elementi a diventare universale vantaggio. I prodotti dell' artista non sono che pel diletto; e noi, e con noi tutto il civile consorzio, non abbiamo nè il tempo nè la brama di far dell' arte un grave scopo della vita, ma soltanto un transitorio divagamento dagli studi severi. Siamo i sacerdoti del positivo, non gli inerti spettatori di un' infruttifera bellezza, quale è quella ch' esce dagli scalpelli e dai pennelli de' grandi artisti. »

Sì, lo so bene che da simile rigidezza di sentenze si astengono, fin col pensiero, gli scienziati veramente sommi, perchè essi ben comprendono come sia fervida ed effettiva solo quella civiltà, in cui le arti e le scienze camminano di egual passo, convergendo sorelle ad un fine. Essi ben veggono come sia fra i più eletti uffici delle scienze il guidar le arti alla più sicura elevatezza pratica

e spirituale. Ma so del pari, che tale aspro linguaggio è nel sorriso e sulle labbra dei più; nè punto si vuol badare che in così fatta opinione racchiudonsi pregiudizi ed errori fatali e rilevantissimi. Imperocchè dobbiamo noi tutti che ora viviamo stimarci giunti a tal segno d'egoismo e di amore ai comodi nostri, che ogni bene ci paia di aver conseguito, quando la chimica o la fisica sieno pervenute a raccostare le distanze co' rapidi viaggi; a far correre la parola di terra in terra con velocità emula a quella del fulmine; quando la meccanica adorni di gentili tessuti le nostre vesti, o strappi alla donna l'ago ed il fuso, al legnaiuolo la sega, al fabbro la lima, al tessitore la spola, all'incisore il bulino?

Dobbiamo porre sì fattamente sul trono questa materia caduca, che *mangia, beve, dorme, e veste panni*, da immaginare, che solo nei dilettamenti del senso sia posto il fine e la delizia di questo dono prezioso che si chiama la vita? Volle forse il Signore fossimo pellegrini erralondi di questo pianeta, per non trasfondere gli uni agli altri nessuna parte di quel raggio divino da Lui largitoci, e col quale la mente s'aderge a Lui, e vola di cielo in cielo a rintracciare i mondi sublimi dell'infinito; di quel raggio divino, ch'egli ricusò a' bruti, e a noi concesse sì largo, il pensiero e l'affetto? Oh no di certo! e noi stessi collo innalzare l'uno e l'altro alle maraviglie della scienza, già segretamente protestiamo contro il despotismo della materia che vorrebbe signoreggiarci. Noi stessi, al più pronto apparire d'un affetto generoso, sentiamo il cuore commosso, proviamo il bisogno di rompere questo sonno de' sentimenti che minaccia di rinnegare il volo della poesia e gli slanci della civiltà più affinata.

Ogni cosa che ne circonda par che s'industri, è vero, a nascondere questi battiti ferventi dell'animo; ma l'animo pur comprende, che, per quanto grande e nobile sia l'impero della ragione, egli è un miraggio bugiardo che promette conforto alla sete del cuore, poi la sganna con delusione crudele. Si, l'animo comprende che i trionfi durevoli sono per la fede, son per l'affetto. Sia che l'una o l'altro si dicano *religione, gloria, onore, amore, patria;* per tutto fede ed affetto trasportano l'uomo al di là della sua sfera terrestre, e gli additano mille mondi armoniosi in cui si sperde il volgare frastuono della vita terrena.

Or dunque, se codesta perenne e forte protesta s'alberga nell'anima nostra, perchè lasciamo nell'abbandono quelle arti le quali valgono a rappresentare più efficacemente l'affetto, più giovano a commuoverci, ad istruirci, ad insegnarci coll'esempio del bene morale, come si debba seguitarne il cammino?

E tra queste tengono senza dubbio, anche oggidì, elevatissimo posto quelle del disegno: nè spero d'aver bisogno di molte parole a provarlo.

Ho io bisogno di provare, come, ad esempio, le statue iconiche de' sommi uomini nostri, poste che fossero nei luoghi più frequenti di popolo, e rinfiammerebbero gl'ingegni gagliardi a seguitare un cammino a cui fu guiderdone tanta onoranza, ed insegnerebbero al popolo a meglio venerare i suoi grandi, e farebbero sentire ai figli di una terra più vivo l'orgoglio di appartenervi?

Ho io bisogno di provare, come i monumenti funerei, se abbelliti dalle opere d'arte, farebbero maggiore la venerazione de' superstiti ai defunti, e condurrebbero ne' ci-

miteri pubblici le moltitudini a visitarli con pietà reverente?

È egli mestieri ch' io dica quanto verrebbe aiutato il sentimento del bello e l' amore al pulito vivere, se avessimo le case nostre, nello esterno e nel loro interiore, adorne d' ogni eleganza decorativa, propria ai costumi nostri? Nello amore alle nitide acconcezze della casa si rivela l' amore verso la famiglia colà raccolta, e verso quelle fruttuose occupazioni che ne formano il paradiso.

V' è egli d' uopo di ragionamenti per dimostrare, come le azioni più nobili del passato e del presente, riprodotte acconciamente sulle tele e sui marmi, inviterebbero gli uomini ad imitarle, a farsi per tal guisa migliori, riguadagnando così alle virtù modeste e a' coraggiosi sagrificii la stima universale?

Tutto ciò che io potrei dirci, a rincalzo di questi fatti, lo ha già detto la storia, narrando, come nelle epoche antiche e in quelle a noi più vicine, ne sia venuta alle nazioni, non solo gloria durevole, ma infinita utilità morale, dal perfezionamento delle arti maggiori.

Furono queste arti che mantennero nella Grecia, per più secoli, elevatissimo il sentimento del bello, e sparsero fra l'*esedre*, ove sedeano i filosofi, quell' *atticismo*, che divenne sinonimo di forbitezza elegante così nella vita comune, come nella letteratura.

Roma stessa, che occupata sempre da ambiziose mire di sterminate conquiste, parve starsi contenta delle arti venutele dalla Grecia, stimò per altro rendere più efficace nell' opinione pubblica la forma del suo governo, alzando grandiose moli, che fossero dimostrazione di sua grandezza,

e ornandole d'innumerevoli statue e di bassirilievi, che rappresentassero i suoi capitani e le sue vittorie.

Furono le tre arti sorelle congiunte in quella sintesi, la quale, pur troppo, noi abbiamo spezzata, che nel medio evo valsero a far più diffusa la religione del Vangelo; sicchè allora tutte le chiese si alzavano con sontuosa magnificenza d'architetture, rivestivansi con ricchi musaici e con pitture di sacro tèma, tenute a quei giorni di tanta efficacia, da essere proclamate dai Padri della Chiesa l'unica parola opportuna ad istruire gl'illetterati nelle cose di religione.[1]

E nel Rinascimento, quando cioè il paganesimo risorgente nella letteratura avea pur offuscata la luce religiosa dell'arte, quanto però non ne fu giovata la vita civile dai marmi e dai dipinti vestiti di rinnovellata eleganza greca e latina? Ce lo attestano quegli ora grandiosi ora agili monumenti, quelle tavole devotissime, quegl'immensi freschi che hanno fatto e fanno ancora dell'Italia una invidiata pinacoteca di maraviglie.

Lo stesso secento, sì turbinoso di fantasie, sì folleggiante di ghiribizzose sensualità, pose nel coltivamento delle arti plastiche e grafiche una delle maggiori sue glorie, perchè le reputò unico mezzo a sfuggire lo sfolgorante lusso a cui tutti gli animi erano rivolti.

Napoleone medesimo, questo gigante delle battaglie, questo prodigioso fenomeno che avea nella mente un codice immortale, nella mano una spada fatata, Napoleone, dico, volle splendidamente incoraggiate le arti maggiori, perchè a queste specialmente è dato di testificare alla posterità la floridezza de' regni e la grandezza degl'imperanti.

Moltissimi adesso, non potendo negar fede alle irrefragabili dimostrazioni offerteci dai trascorsi secoli, oppongono per altro una fatale interrogazione. E dove, domandano, dove trovare oggidì da noi il danaro necessario ad incoraggiare le grandi arti, che sono pagine di gloria, è vero, ma non sono nè agiatezze nè pane? Dove rinvenire (ora che le corporazioni, braccio del medio evo, ci mancano) somme ingenti ad elevare sontuosi edificii, e a compensare gli artisti che dovrebbero decorarli, se i tanto cresciuti bisogni fittizi della civiltà sforzano a dispendiare ciò che un giorno serbavasi a quell' uopo? se all'uomo pare fallisca ogni bene dell' esistenza, quando gli difettino quegli spettacoli serali, nel cui mantenimento va profuso l'oro che un dì destinavasi alle arti del disegno?

E sarà egli possibile, contrappongo io, che mentre sconfinate spese si fanno dalle città pei transitorii diletti della danza e del canto, che nulla lasciano d'utile nell'animo, di rado giovano ad allettare, od allettando spesse volte corrompono, non sia dato trovare un obolo per quelle arti che, se rettamente avviate, sono vita della poesia racchiusa nel cuore, impulso alle industrie, prosperità de' regni, addolcimento della vita, lezione all' intelletto? E che, anche quando queste arti potrebbero comparir decorose tra il folleggiar vago del ballo e del canto, stranamente mutati in tragedia, sieno costrette ad essere ancelle umili dei due superbi sultani, e a sfamarsi col tozzo caduto dai lor tripudiati banchetti!

Quella consociazione, che, per mezzo di piccolo sparmio giornaliero, permette di coprir d'oro una ballerina, una cantante, un giocoliere, non potrà egualmente formarsi, per-

chè dia vita e vigore alle arti del disegno? De' molti danari che profondono ogni anno le città italiane in quelle *opere* ed in que' balli, che di serio non hanno sovente che il nome od una scorante inutilità, non sarà dato risparmiarne parecchi a fine di elevare splendidi monumenti, e decorosamente adornarli?

Utopie, utopie! risponde sogghignando chi fra il bagliore di notturni spettacoli trova unico ristoro ai faticosi ozii del giorno, o alle cure gravi di laboriose occupazioni. Utopie, utopie! ripete l'industriale dalla sua romorosa officina; utopie, utopie! continua accigliato l'economista. Non sono altrimenti (aggiungono tutti questi) le arti destinate ad afforzare l'ala di pochi ingegni privilegiati, che importa di far prosperose; sono quelle altre invece, che procacciano il pane a molti, che danno continuo lavoro al povero, che combattono il fantasma schifoso del pauperismo, sotto il cui funereo lenzuolo s'ascondono i delirii dei comunisti, de' socialisti, de' reciprocisti; sono, in fine, o quelle professioni che tornano a comune dilettamento con mediocre dispendio comune, o quell'altre che procurano i comodi giornalieri, le quali importa d'incoraggiare. Sono, in una parola, le industrie accessibili ai molti, che ci danno i divertimenti, le vesti, gli addobbi a buon mercato; le industrie che ci forniscono i ninnoli eleganti della moda, che ammantano di simulata ricchezza le pareti delle nostre stanze, che ci apprestano pronti e rapidi veicoli al viaggio, che convertono in isvariate stoffe la bava del filugello, che melmosa poltiglia riducono candida carta.

Sì, tutte codeste industrie e molt'altre bisogna continuamente e diligentemente promuovere, io lo consento.

Ma esse, consecrate come sono a far più amabile, più gradito e men faticoso il vivere, in quale povero stato si starebbero elleno mai, se le arti del disegno, nella più alta loro manifestazione, non venissero a sorreggerle, e a toglierle dall' angusta lor cerchia, sicchè all' eleganza si unisca la varietà, alla diligenza della mano l' acconcezza leggiadra del concetto?

Un rapidissimo sguardo alle industrie dell' antichità e de' tempi moderni, e ne avremo irrefragabile prova.

Le arti improsperiscono in Grecia, e già in Atene i vasi *tericlei,* a Rodi gli *edipolidi,* costrutti entro alle umili officine de' vasai,[2] s' improntano di figure pari in bellezza a quelle de' sommi statuari, e vanno ad ornare le mense e le feste più suntuose degli opulenti, i quali abbandonano gli altri dell' Asia, perchè meno gentili nella forma e nel lavoro.

Pericle destina ingenti somme ad alzare il Partenone e i Propilei, a far di Atene il museo più magnifico di statue e di dipinti che fosse mai; e già le manifatture di Rodi, di Samo, di Egina, di Corinto, di Sicione, sono forzate a cedere il campo a quelle della rinnovellata città di Minerva.

Lo statuario Lisippo modella pel re Cassandro una coppa particolare, che dovea contenere il vino di Mende; ed ecco che per tutta Grecia si chiedono coppe di quella foggia, e il grande artista diventa così il regolatore o, a meglio dire, il motore d' un' industria, che porta alla Macedonia considerevoli somme.[3]

Un' altra coppa inventata da Parrasio, quella famosa ch' ebbe nome da Ercole, perchè ne mostrava incise le ge-

ste, si fa moda così, che tutti la vogliono in ogni materia ripetuta, e quindi torna anch'essa a profitto delle greche officine.[4]

Fidia abbandona per un istante i colossi maravigliosi di Minerva e di Giove, per darsi all'oreficeria. Policleto lo segue in questo nuovo cammino, perfezionando i lavori di cesello sopra i metalli: ed ecco la *touretica* venire alacremente incoraggiata in Grecia, e tramutarsi in fonte di lucrosissime e per tutto cercate industrie.[5]

Gli statuari Aristene, Calliade, Stratonico, Euforione, Crizia, inframmettono alle grandi imprese dello scalpello i sottili esercizi del cesello, e si spargono per le città della Grecia e dell'Asia Minore[6] ad insegnarvi quella finezza di manifatture metalliche, che neppur l'ignoranza del Basso Impero valse a dimenticare; sicchè esse, legate alla tradizione, compariscono ancora, prodigio di squisita diligenza, sotto i torbidi regni dei corrotti Comneni.

Lasciamo l'antichità, veniamo a tempi a noi più vicini. Firenze, la gentile Firenze, promuove d'ogni guisa nel secolo decimoquarto le arti, le porta al più raggiante splendore, le fa bisogno vivo della religione e della patria; ed ecco da ogni parte surgere elegantissime manifatture che tutta Europa avidamente domanda. Laonde l'oro rigurgita dagli scrigni de' toscani banchieri: già 30,000 operai lavorano sontuose stoffe, già i sommi geni della grande arte, i Donatelli, i Ghiberti, i Pollaiolo, i Brunelleschi, si fanno orefici o stipettai per ornare il vasellame ed i mobili de' più opulenti signori, non della Penisola sola, ma di Francia e di Spagna.

Nè il benefico influsso s'arresta ai lavori d'Italia, ma

si diffonde su quelli d'oltre alpe, sicchè Luigi XI vuole migliorate dalla mano degli artisti italiani le stoffe di Lione e di Nimes; le quali solo da allora cominciano ad aver fama e spaccio nel mondo.

I pontefici piantano la lor sede in Avignone, traendo seco da Roma architetti, scultori, statuari; e quella città, sino allora sì povera e non curata, sorge a prodigiosa fortuna, mercè le industrie novelle che vi s'importano, diventando un de' centri più commerciali di tutta Francia. Ma viene il giorno che i pontefici l'abbandonano, e con essi fuggono di là le arti maggiori, le minori seco pur conducendo, e la deserta Avignone ritorna nella squallida sua miseria.

Quelle arti maggiori nel secento traboccano in deliri, per insana voglia di balzáne fantasie; danno impulso soltanto ad abborracciate gonfiezze, e tosto ne soffrono le minori, perchè non più aiutate dal vigoroso braccio di quelle. Ma il genio non muore in Italia. Fra l'universale sconvolgimento artistico, un umile legnaiuolo, solo, quasi senza insegnamenti, si cimenta all'erculea impresa d'intagliare figure e fregi, e vi riesce in modo pe' suoi tempi maraviglioso. Innamora di quella rara abilità un patrizio veneto, Pietro Veniero, e chiama il modesto artigiano ospite in casa sua, per decorare di mobili le più che regali sue stanze; ed ecco quelle seggiole e que' trespoli insigni, ammirati da tutti, invidiati dallo straniero, che la liberalità del conte Girolamo Contarini donava all'Accademia veneta.[7]

Ma senza cercare in età remota gli esempi a prova del mio assunto, fissiamo lo sguardo sulle più civili pro-

vincie dell' Europa presente. Ov' è che più prosperino le manifatture e le industrie? Precisamente in quelle regioni e in quelle città ove più vanno favorite le grandi arti.

Tutto il mondo civile ammira il gusto e la eleganza delle manifatture francesi, sì di seta come di lana, in metallo, come in porcellana od in legno. Ebbene, perchè tanta eccellenza in quelle opere che pur sono manuali? Perchè gli artisti e i disegnatori più valenti dirigono i fabbricanti, insegnano ad essi a maritar insieme i colori, a disporre industri combinazioni di linee.

I bei vasi fittili di Voisinlieu, che dal 1842 in poi vanno cercati con avidità dai doviziosi, per fregiare sfarzose sale, sono disegnati e modellati da uno de' più celebri pittori storici della Francia, lo Ziegler, che a rendere tanto perfetta così gentile manifattura, inventò perfino egli stesso i forni necessari a darle saldezza e colore.

In Inghilterra Scott, Carpentier, Cundy, Ferry, Pugin, architetti eminenti, alzano numerose chiese di stile archiacuto; più di duecento ne solleva ora Francia, oltre cencinquanta Germania, tutti i sistemi del medio evo tentando, dal bisantino al gotico fiammeggiante. Gli architetti in quelle provincie abbandonano le aberrazioni delle vecchie accademie, per mettere in opera un' architettura nazionale conforme al pensiero cristiano; ed ecco abilissimi industrianti da quel soffio artistico acquistare nuovo impulso, e i Minton, i Barton, gli Hardemann, i Boisserèes, fondere per quelle chiese mirabili vetri colorati, assestare eleganti lastrici a smalto, tessere portentose stoffe di seta e di lana, preparare paramenti sacerdotali simili a quelli del trecento, e oreficerie, e tarsie, e ornature in ferro e

in ottone di rara leggiadria; tantochè la protestante Inghilterra concede, nell' Esposizione universale del 1851, il premio d'onore agli arredi sacri della Chiesa cattolica.

E perchè quest' Inghilterra ci dà ella le manifatture proprie ai comuni agi del vivere che sono sì preferibili alle altre tutte per solidità ed acconcezza, ma che non possono, rispetto alla forma, competere colla snella grazia delle francesi? Perchè la vera, la grande arte, non giunse ancora nel Regno Unito, in particolare sulle tele e sui marmi, all' elevato grado della francese.

E per qual causa le manifatture germaniche vanno ogni giorno meglio avanzando? Perchè colà, dove meglio si operano, veggonsi incoraggiati altamente la sesta, il pennello e lo scalpello, e gli artisti valenti sono posti a custodi e, quasi direi, a soprastanti del gusto in ogni prodotto dell' industria manifattrice.

Supponiamo per un istante, che alla celebratissima fabbrica di porcellane a Sèvres, che lavora per tutti i doviziosi dell' universo civile, mancassero i buoni disegnatori a darne le forme, i buoni miniatori a fregiarle di fiori e di figure finamente colorate; sarebbero elleno altra cosa che vasi volgari d'una terra più scelta, di cui pochissimi bramerebbero farsi posseditori?

Supponiamo che il re Lodovico di Baviera, a cui venne meritamente sì gran nome fra i troppo rari mecenati dei tempi nostri, supponiamo, diceva, ch' egli si fosse contentato de' ricchi bitorzoli da cui andava rabescata la vecchia residenza de' bavaresi elettori; nè avesse voluto camminar la via di Pericle e d'Augusto, alzando que' monumenti splendidissimi, che sono già segno ai pellegrinaggi dell' artista

e dell'amatore; avrebbe ella, quella un dì sì rimessa Monaco, guadagnato adesso nome di germanica Atene, o (ciò che più calza al proposito mio) conterebbe ella adesso i più abili fusori, i più finiti intagliatori, gli ornatisti più immaginosi e corretti di tutta Germania?

Ma a che moltiplicare gli esempi, quando i fatti parlano non disputabile parola? Inutile negare la luce del sole, o provar ch'essa splende. Ove le arti maggiori non avranno fruttuosa prosperità, non potranno farsi direzione, guida, consiglio alle industrie destinate ad abbellire la vita; e queste, per conseguenza, si mostreranno sempre fiacche e povere, diventeranno mestiere, non compro dagli esteri, poco pregiato dai nazionali. — E ben diceva quell' insigne artista che fu Giosuè Reynolds, allorchè nel 1769 inaugurava l'Accademia di Belle Arti in Londra, che quando nella sua Inghilterra avessero fiorito le principali arti del disegno, ne sarebbe venuto miglioramento alle manifatture; e le industrie si sarebbero, per certa guisa, perfezionate da sè medesime.

Osservazione quest' ultima di grande rilevanza; imperocchè, dato pure che gli artisti di più elevata potenza, non si facessero i moderatori delle ornature industriali, queste nondimeno diventerebbero da sè più eleganti che ora non sieno, per bisogno di porsi in armonia coi prodotti molteplici e grandiosi di quegl'ingegni eminenti. Quando la magnifica appariscenza di tali prodotti spiccasse da per tutto, le decorazioni che dovrebbero circondarli si vorrebbero degne d'essi, nè più sarebbe tollerato il lisciume gretto o il troppo strambo fogliame, di cui or s'improntano le carte o le menzognere sete distese sulle pareti o sui mobili delle

nostre stanze signorili. Intorno a dipinti ed a statue di nobil soggetto, fra il pompeggiare di splendide architetture, si bramerebbero usati ancora il damasco, il soprarriccio, il cuoio dorato, la tarsia di legni e di marmi; e si bramerebbero tali addobbi fregiati da quegl' industri disegni che accrescono decoro ai palazzi del *Tè* in Mantova, a quelli di Manfredi a Palermo, ai presbiterii di Sant' Ambrogio di Milano e della magnifica nostra basilica de' Frari; alla chiesa di Santa Maria in Organo a Verona, e alle molte di Sicilia nelle epoche normanne, e a parecchie di Roma alzate dal V al XII secolo. — L' intaglio ornamentale in legno, arte adesso quasi negletta, tornerebbe a preparare soffitti emuli a quelli stupendi per ricchezza elegante del nostro palazzo de' dogi, e della Scuola di San Marco.

Eppure, con tutto questo, quanti e quanti gli economisti, anche di acuto intelletto, che emettono oggidì la singolare opinione, essere le arti maggiori lusso onorevole, ma infecondo per le nazioni! Singolare contraddizione! Vorrebbero le industrie d' una terra fiorenti e superiori a quelle de' vicini, e pretenderebbero annientare il mezzo più efficace a farle primeggiare sulle rivali!

Nè è meno strano il rimedio ch' essi consigliano a vantaggio delle nazionali, la proibizione, cioè, delle estere; imperocchè allora, ridotto il paese alle proprie industrie imperfette, non ha nessuno stimolo a farle migliori, sicuro di non doverne temere la concorrenza.

Non è, no, la proibizione o le gravi tariffe che possano salvare da rovina le industrie di una nazione, è soltanto quel perfezionamento delle medesime che vale a rendere inutile, o più dispendioso l' acquisto delle straniere. E que-

sto perfezionamento non può venire, come ho già provato, che dagli uomini, i quali, saliti a gran merito nelle arti maggiori, sono incuorati a condurne grandiose produzioni.

Continui pure fra noi, come da per tutto, la macchina a vapore a farsi ardito, veloce, sicuro pilota alle navi; continui a trasportare su guide ferrate e uomini e merci, con celere corsa, da paese a paese; prosegua ad essere motore ed impulso all'industria manufattrice: gli incomprensibili misteri dell'elettro-magnetismo seguitino ad aggiungere prodigii alla già prodigiosa invenzione di Jacquard, abbellendo di cento adornezze le vesti muliebri; seguitino a ridurre la parola, pellegrina rapidissima di immensi spazi: dalla voce e dal crogiuolo del chimico sieno mostrate le maraviglie della natura inorganica come della animale; e per lui ci sia concesso vedere *l'onda dar fiamma e la fiamma dar onda:* lo scenziato applichi i suoi trovati a crescere comodi e vantaggi alla società; surgano per tutto edificii, in cui le opere della mano sieno aiutate da sottili congegni: la scienza, infine, ogni cosa guidi colle indefettibili sue leggi, perchè senza d'essa l'empirismo porrebbe ancora in trono l'errore ed il pregiudizio. Ma, fra questi palazzi incantati della scienza, fra questo roteare multiforme di macchine, fra questo prodigioso trasfigurarsi della materia, ora in luce solare, ora in gentili tessuti, la materia si mostri informata dal divino alito delle arti; e come nel ciclopeo Panottico [8] di Londra (reggia di quell'Atlante formidabile, che, ben più del favoloso Titano, mira ai conquisti dell'universo), vengano a confortarci i marmi e le tele de' sommi artisti. Così, nella scuola della ragione festeggiata dai tempi porremo il sacro altare

della immaginativa; e questa poetessa del sentimento, accoppiandosi all'accigliata sorella, giungerà ad ammansare il ribelle orgoglio de' funesti suoi dubbi, a ridurla ministra di generosi affetti, abitatrice di eccelse regioni, in cui l'anima spazierà consolata da forti speranze: e l'inquieto secolo, fatto maturo dal declinante arco degli anni, sarà pago finalmente di veder quell'industria, che vuol sua regina, elevarsi a più nobile seggio, perchè librata sulle ali dell'arte.

---

# NOTE.

[1] Nel sinodo d'Arras, tenuto l'anno 1205, è detto: *Illiterati quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quædam picturæ lineamenta contemplantur.*

[2] Sui vasi *tericlei,* che presero il nome dal vasaio Tericle d'Atene, il quale ne fu il primo fabbricatore, e sugli *edipotidi,* preparati dagli orefici e plasticatori ornamentali di Rodi, è da vedere Winckelmann, *Storia dell' Arte antica,* vol. II, pag. 225, edizione di Prato; ed Ateneo, lib. II, cap. 5.

[3] Vedi Ateneo, lib. XI, cap. 6.

[4] Vedi Ateneo, lib. XI, cap. 6 — Pausania, lib. I, cap. 28.

[5] Vedi Plinio, *Historiæ mundi,* lib. XXXIV, cap. 8.

[6] Vedi Plinio, *Historiæ mundi,* lib. XXXIV, cap. 8. — Pausania, lib. VI, cap. 3. — Properzio, lib. III, eleg. 8.

[7] I magnifici mobili che il conte Girolamo Contarini donava all'Accademia di Venezia con rogito 1 settembre 1838, in atti del notaio veneto Comincioli, sono tutti lavoro egregio di Andrea Brustolon, il quale aveali eseguiti pel patrizio Pietro Venier.

[8] Il Panottico è un vasto edificio d'architettura moresca, costrutto da pochi anni in Londra nel Leicester-Square. Esso è destinato a presentare ogni ramo dell' industria nel suo maggiore perfezionamento, e contiene quindi anfiteatri, magazzini, officine, botteghe, che offrono ad un tempo il gradevole e l' utile, il pane e l' idea, come dice un ingegnoso giornale francese, cioè l' insegnamento teorico e l' applicazione industriale. Rispetto alla istruzione scientifica relativa a ciasche-

dun ramo d' induatrla, questa viene data ogni giorno da speciali professori entro a ricinti che possono contenere più che 2000 persone. Nelle botteghe atanno fabbricanti d' ogni aorta macchine e manifatture, lavorate secondo i più accreditati miglioramenti odierni. — Questa magnifica reggia del sapere, abbellita da tutte le pompe dell' architettura orientale, riceve ora nobile decorazione di statue e di dipinti de' più abili artisti viventi. Il pensiero n' è dovuto al signor Clarke, il quale per mezzo di un capitale di due milioni, raccolto per azioni, pose in grado gli architetti Finden e Lewis di costruire così elegante quanto utile mole, in tempo brevissimo. — Il Panottico fu aperto al pubblico il 26 dicembre dell' anno 1853.

---

## SULLA NECESSITÀ

# CHE NELLO INSEGNAMENTO DELL'ARTE

### IL LAVORO SIA COMPAGNO ALL' ISTRUZIONE.

—

Di teorie sono piene le fosse; e, più che le fosse, tutte quante le scuole odierne. Ma a che giovano, in nome del Cielo, le teorie, se non discendano dai loro scanni dottorali, e deposta la contegnosa toga, non si pieghino all'attuazione della pratica, mano a mano che si vengono svolgendo: della pratica, pane del popolo, vita delle arti, su cui il senno de' secoli improntava il sacro suggello di due immortali proverbi? — A che servono le teorie? Servono troppo sovente a far superbo lo intelletto ed inferma la mano; tracotante la parola, mediocre l'opera; a rintracciare l'errore, non il rimedio; ad insegnare le indocili alterigie dei sistemi, non la opportunità d'applicarli; a comporre infine sonnifere congreghe di sapienti, non i fruttuosi operai di civile sapienza.

Il quesito è semplice, e bisogna con semplicità, con modestia, con posatezza esaminarlo. — È egli possibile che

l' educazione, per quanto egregia, guidi a nulla di utile se non la rafforzi concomitante il lavoro: lavoro paziente, istruttivo, assiduo; lavoro che svolga le massime imparate; lavoro che renda la forma facilmente esecutrice del pensiero; lavoro non suddito alle spesso frivole voglie del privato mecenatismo, ma sostenuto da pubbliche commissioni? — Il lavoro non vale soltanto a rinvigorire l'abilità dell' artista, finchè lo conduce, ma gli diventa fiamma al cuore, *sale dell' anima,* come lo dice santa Teresa, anche quando è solamente speranza. Se questa non avesse l' artista, chi oserebbe domandargli sudate fatiche nello imparare? E la svogliatezza che lamentiamo negli imparanti l' arte e ne' provetti eziandio; questa non curanza del meglio, questo sonno dello spirito, questa ritrosia all' occupazione, da che altro provengono, se non dal vedersi dinanzi sterile l' avvenire?

Lamentiamo povere di scrittori le lettere nostre, deserti i pennelli, abbandonati i compassi; e corrucciati diciamo a' giovani *studiate e studiate:* ma non hanno essi forse ragione di risponderci: perchè e per chi studieremo? Non hanno essi diritto di opporci, che se diamo oro ed onori ai gorgheggi ed ai salti dei re della scena, è vergogna negar l' uno e gli altri ad artisti che possono, con opere durature, mantenere più splendida la gloria della nazione?

Non ci illudiamo sulle apparenze, o piuttosto non si illudano i teorizzanti, che nelle apparenze, quando di scienza vestite, godono di cullarsi. — Alunno per quanto abile, che non applica prontamente a concetto proprio l' imparato, sfibra invano le forze dell' intelletto, quasi filugello.

che non trovando ramo a cui appendere la bava e contesserla, sperde la seta per via, e muore insozzando l' industre bozzolo del vicino.

S' ingannano, e forte s' ingannano, i propugnatori della scienza teorizzante, se credono che la matematica colla sola lingua delle formole, la letteratura colle regole aristoteliche, l' arte colle sottigliezze dell' estetica, bastino a formare meccanici, poeti, pittori, se a tanto corredo di *assoluti* scientifici, non sieno compagni i *relativi* della pratica.

Per non toccare se non dei fatti che concernono l'arte, mi dicano i teorizzanti a che guidassero mai i principii più sani, se dalla perizia pratica non rafforzati? A nulla pur troppo; e ce lo rafferma con mesta pagina la storia di tutte le accademie artistiche; imperocchè gl' insegnamenti dati in esse (fossero pure buoni, anzi ottimi) porsero sempre gli stessi risultamenti negativi, per la sola ragione che non furono dagli esercizi pratici convalidati.

Forza è dunque togliere questo errore, toglierlo risolutamente; e indirizzare i giovani, fin da' primi anni, a conoscere le tecniche e ad applicarle a concetti propri; e allora torneremo da senno sull' abbandonata strada delle vecchie *scuole* famose, da cui venne tanta gloria all' Italia; allora ristabiliremo la tradizione; allora avremo gli artisti del passato, pensatori vigorosi e insieme pratici insigni.

Ma per far questo bisogna sia sempre pronto ad essere effettuato il lavoro, non già aspettarlo dai privati desiderii, fatti adesso sterili o miseri, quindi all' alto scopo impotente. E questo lavoro, effetto e causa ad un tempo

di sapere robusto, bisogna sia dato d'or innanzi, quasi pane quotidiano dello insegnamento artistico come è dello industriale; se no, continueremo ad avere per tutta Italia giovani d'alto intelletto, impediti d'attuare i concetti della fervida mente, perchè all' animo fervido manca persino l'avvivante raggio della speranza.

Ben m' accorgo di domandare all' educazione ben più ch' ella non intenda concedere adesso; ma quando la verità incalza coll' energica eloquenza dei fatti; quando ad un danno grave si mostra possibile, anzi non difficile il rimedio; quando i tanti ch' escono dai centri cospicui dell' istruzione si stanno come colui, *che ha l' abito dell'arte e man che trema,* allora diventa colpa il silenzio.

---

CON QUALI INTENDIMENTI

SI DEBBA SCRIVERE UNA STORIA DELLE ARTI

# DEL BELLO VISIBILE

SPECIALMENTE IN ITALIA.[1] *

—

Osservò acutamente quel forte intelletto di Niccolò Tommasèo, che « la storia di un'arte è sì collegata ai principii dell'arte stessa, che questa a quelli e quelli a questa vicendevolmente esser sogliono illustrazione. » E Gessner disse con molto senno, come più si ricerchino i lavori di quegli artisti de' quali è meglio nota la storia. Da ciò deriva che fra tutti i libri risguardanti le arti, i più utili forse sieno da tenersi quelli che prendono a raccontarne le vicende. È in quei libri che il pittore, lo statuario, l'architetto, il poeta medesimo, imparando la nobile destinazione dell'arte cui si consecrarono, possono sentirsi avvivato il coraggio a progredire, aiutato l'ingegno a vedere il bello e pregiarlo: è in quei libri che il ricco ed il mecenate apprenderanno a non confondere i mezzi col fine, i meriti della mano con quelli della mente: è in quei libri final-

* Vedansi le note in fine del Discorso.

mente, che ogni uomo colto e civile si accorgerà, come l'arte sia diletto ozioso se non mira a farci migliori, mostrandoci quelle sublimi verità che di rado si rinvengono nella vita comune o piuttosto ci sfuggono inosservate. Ma perchè la storia, non dirò di tutta l'arte, ma almeno di que' rami che hanno relazione col bello visibile, rechi i notati vantaggi, perchè accenda al bene operare, perchè incammini sulla via di quel vero che è bontà consociata a bellezza e ad amore; fa mestieri sia esposta in ben altra maniera da quella che fu sin qui; perchè sin qui non sempre la storia dell'arte scrivemmo, ma quella degli artisti; non il progredimento intellettuale, ma una raccolta di biografie. Sin qui non isvolgemmo ancora compiutamente, se così posso dire, quel misterioso propagginarsi del pensiero, che si vale dei colori e del marmo per rivelare sentimenti ed affetti; ma invece ponemmo sull'altare la forma, e quella ci parve bello considerare com'unica mira dell'arte. Da ciò quelle lodi insignificanti al succoso colore, al bel chiaroscuro, alle armoniche linee della composizione; da ciò lo sprezzo ai trecentisti ed a'quattrocentisti, nella forma tenuti men perfetti che gli artisti del cinquecento; da ciò ai Bellini, al Cima, al Gozzoli i secondi onori, ed il primato esclusivo concesso invece ai Paoli, ai Tintoretti, sommi ingegni anch'essi, ma che talvolta tutto alla forma sagrificarono; di qui l'Urbinate divino più lodato nelle ultime che nelle medie sue opere.

Se si eccettuino a pochi libri dettati in questi ultimi anni, specialmente in Francia ed in Germania, quali opere di storia artistica possono dirsi scevere dai pregiudizi notati? E anche in quei libri, chi potrà affermare

vi sia quanto bisogna per conoscere compiutamente la storia dell'arti, specialmente d'Italia, la terra che per più secoli fu madre e regina d'esse? Nè con questo intendo di scemare stima ai preziosi lavori del Vasari, del Lanzi, del D'Agincourt, del Cicognara, e di altri valenti che sulle arti italiane consecrarono lunghi studi. Quelle opere laboriose sono anzi da tenersi in gran conto, giacchè prepararono come a dire la strada, o piuttosto furono un gagliardo passo ad arrivare l'altezza desiderata.

Tentar di mostrare quanta e quale sia questa altezza, e come la storia dell'arte nostra non l'abbia finora compiutamente raggiunta; indicare quale cammino sia a tanto scopo più sicuro e più breve; chiarire specialmente quando l'arte italiana fosse sana davvero, quando corrotta; accennare in qual modo la storia politica possa da noi consociarsi con quella degli artisti; la vita interiore di questi colle opere che produssero; i tempi legare agli uomini, gli uomini agli affetti, ai sentimenti, alle ambizioni, sino ai delitti contemporanei; far apparire in somma nella storia dell'arte nostra una delle più luminose attestazioni dell'energico pensiero italiano, parmi ufficio nè ignobile nè disutile.

Forse la colpa più grave di molti fra coloro che scrissero sulla storia dell'arte, è da considerarsi quell'eclettismo di giudizi, il quale proponendosi di libare da ogni opera il buono ed il bello per lodarle a cielo, dimentica o vela tutto quanto v'ha in esse di riprovevole. Da un così fatto sistema, che non saprebbe ben dirsi se prodotto di menti fiacche o superbe, ne escono giudizi che per conciliare ogni partito li combattono o li svigoriscono tutti. Gli scrittori che nell'arte professano l'eclettismo, danno

quasi la stessa misura di lodi a lavori di pari soggetto, ma di merito impari: vi encomiano nello stesso modo tanto il Giudizio finale dell' Angelico, stupenda unione di elevati e puri pensieri, che vedesi nell'Accademia di Firenze, come l'altro troppo famoso ed a tanti ingegni via di corruzione, il gran fresco dello Sistina. Ora, chiedo io, è mai possibile che l' Angelico, effigiando più col cuore che con la mano ogni affetto più sereno e più alto, ogni estasi più celestiale, non valga nulla meglio di chi nello stesso soggetto più mirò alla forma che all' idea, più all' effetto che al sentimento, dipingendo nudi in atteggiamenti difficili e talvolta impudicamente strani; e la potenza del trascendente ingegno lasciò trascorrere in colpevoli abusi? Uno dei due senza dubbio deve aver perduto di vista il fine e tradita la verità, e la poetica, soffio avvivatore dell'arte. Si dica, sì, che Michelangelo fu superiore, anzi inarrivabile nella forma; che è impossibile manifestare maggior perizia del disegno; ma non si dica che il concetto ideale del suo Giudizio sorpassa in merito quello dell' Angelico.

Per maggiore chiarezza del mio pensiero prendiamo un altro esempio. Se il Perugino viene riconosciuto sommo nei tipi dei santi, tali non possono esser tenuti del pari i Carracci; giacchè costoro si fecero gloria di ostentare tutto quanto dal primo voleasi accortamente nascosto: e dove il primo è coloritore soavissimo, essi furono neri e monotoni; ove egli diede mitezza all' affetto, essi caddero in esagerazioni; ove il Vannucci, per tema di danneggiar l' espressione, evitava le artifiziose pompe del chiaroscuro, i Bolognesi parevano non proporsi altro scopo se non i begli effetti della luce e dell' ombra. Nè ciò vuol dire che

i Carracci abbiano ad essere designati come pittori di scarso merito, chè anzi furono pennelli valentissimi; ma è debito avvertire come nella espressione religiosa poco o nulla valessero.

È anche colpa non lieve di alcuni fra quelli che scrissero sulla storia dell'arte, il far troppo assegnamento sui mezzi tecnici e curar poco il pensiero artistico; ma sono però molti più quelli che parlano dei mezzi tecnici in modo, da mostrare quanto poco li conoscano. Che se meno li ignorassero, forse non ci darebbero per bellezze di colore e di segno le più riprovevoli convenzioni, nè ci loderebbero le più manierate imitazioni del vero. — E da questa ignoranza più gravi mali ne vengono; perchè non si può giungere a ben penetrare il pensiero d'un artista, se non si conoscano ben addentro i magisteri pratici con cui l'incarnò. V'hanno dipinti in cui la espressione è fallita perchè la mano non obbedì alla mente; altri ve ne hanno ne' quali le troppe cure al colore ed al chiaroscuro tolsero l'efficacia al concetto; altri ancora in cui l'imperizia del colorire ha distrutto la purezza del segno e que' minuti particolari che danno alle figure verità e vita. Come farà dunque lo scrittore a notar questi fatti, se ignora il modo con cui furono prodotti? E senza notar questi fatti, qual luce può venirne alla storia dell'arte nostra?

È forza dunque togliere di mezzo gli errori fin qui accennati, perchè ogni colto italiano possa nettamente dai libri d'arte imparare ove sia pregio, ove difetto nei nostri monumenti. Così anche gli artisti comincerebbero a disprezzare quelle convenzioni, che vedendole lodate in tanti pittori del cinquecento, le stimano ora inviolabili leggi

dell'arte, e proclamerebbero finalmente solo grandi pennelli coloro che l'arte considerarono quasi una vigorosa leva sociale, potente a disprigionare dalla mente dell'uomo il più eletto fra i doni del Signore; il pensiero, cioè, fecondato da sentimenti e da affetti magnanimi.

Ma a conseguire tanti vantaggi io temo non arrivi neppur la sapiente età nostra, se gli scrittori non cominciano a meglio considerare lo scopo dell'arte, e ad osservarne le molteplici relazioni che la stringono alla civiltà ed alla vita del popolo italiano. — I più guardano l'arte come se esistesse da sè sola: neppure paiono sospettare che essa sia una delle espressioni del pensiero intimo che domina le grandi ere della umanità; uno specchio nel quale cercando un solo distintivo de' popoli, si rinvengono tutti gli altri. Essi non vogliono o non sanno accorgersi che arte grande non è veramente se non quella che manifesta pensieri generosi, perchè ne' pensieri generosi soltanto è la dignità dell'uomo, ciò che lo distingue dai bruti, ciò che lo raccosta a Dio.

In qual modo dunque conosceremo nelle arti ciò che è bello e grande, se non si premetta quale sia la differenza fra grandezza e gonfiezza, fra verità e realtà, fra imitazione e rappresentazione? Senza questo seguiteremo a scambiare i mezzi col fine e ad urtare in contraddizioni; nè mai chiariremo limpidamente come nelle arti debba cercarsi la manifestazione del sentimento, non soltanto le armonie della forma esteriore. La nuda abilità di congegnare industremente sonori versi, o di porre sulla tela succosi colori, o di far uscir dal marmo belle proporzioni e carnosi muscoli, è certo difficile ed invidiabil mestiere; ma arte non è.

Molte quistioni cesserebbero, allorchè ci dimostrassero come l'uomo non sia mai tanto disposto a virtù, se non quando è vivamente commosso; e come, per arrivare a questo, diventi necessario infondergli la confidenza nella verità e nel sacro potere e diritto suo, di regnare sul mondo, sui fatti e sulle intelligenze. Ciò chiarito, non è più disagevole far conoscere che l'arte grande ed utile veramente non può essere se non la rappresentazione del vero, ma solo di quello che innalza la mente ed idoleggia il bello morale sempre, il fisico invece allora soltanto che diventa scala e puntello del primo. Bellezza non è ove non è verità; ma non ogni verità racchiude bellezza, perchè non sempre scaldata da quell'affetto che vale a rinfiammare l'anima di nobili commozioni. Nessuno meglio d'uno storico dell'arte potrebbe provarci quanto sia inefficace sul sentimento, così quell'ideale che si pretende composto di un'accorta scelta di parti vere tolte a prestito da tipi differenti, come quell'arte trivialmente foggiata sopra inutile o dannoso vero, che si sta contenta a presentarci l'uomo esteriore ed i soli godimenti del senso, ma dell'anima non si cura, o la degrada.

Collo spirito continovamente rivolto a così nobili mire, cerchi lo storico nostro in quelle opere d'arte che prende ad esaminare, quale pensiero dominasse l'artista nel rivestire di forma il suo soggetto. Guardi dappoi se il pensiero che l'artista ha concepito era quello che dovea scaturire naturalmente dall'argomento rappresentato; se la maniera con cui l'espose era la più acconcia a renderlo evidente: se infine abbia saputo in ogni parte improntarvi quel marchio particolare che guadagna l'attenzione, e le impres-

sioni rafforza. Dopo ciò, si ingolfi pure negli astrusi artifizi della forma, ci favelli di colore, di disegno, di prospettiva, di anatomia; ma non si dimentichi che questa forma in ogni sua parte ha da giovare il concetto, nè mai deve scambiarlo con altri od oscurarlo. Adombrò da sommo questa verità il Tommasèo quando disse, che « la parte di vero la quale si trova in certe opere, è estranea o contradditoria all'assunto. » Ed è perciò che a me parve sempre grave errore dividere nelle arti la forma dal pensiero; giacchè in quest'ultimo non può essere perfezione senza che nella prima ci sia convenienza, che è quanto dire bellezza: nè la forma può meritarsi attenzione, se non si fa veste ad utili pensamenti.

Che se, come spero, verrà giorno in cui qualcuno fra i vigorosi intelletti dell'odierna Italia ci dia una storia dell'arte nostra da tali i propositi e intendimenti informata: egli per certo non si dimenticherà di cominciar dalla architettura che è sovrana alle altre arti, e prepara ad esse lo spazio, e di quelle si giova come di energico mezzo a far più efficace la sua espressione. E forse quell'incompiuto che è da rimproverarsi a molti de' nostri libri di storia artistica, io credo venga appunto e dai cenni inesatti che ci danno intorno alle cose di architettura, e dal non collegarle mai con le arti che da essa originarono. Nè basta già (vizio di molti) presentarci un secco novero degli edifizi e delle epoche in cui furono costruiti; nè trascriverci le minute regole che Vitruvio e molti de'suoi commentatori cavarono dai tempi e dagli archi trionfali di Roma; ma è mestieri mostrare come tutti i popoli improntassero quasi a dire nelle muraglie dei loro edifizi, le idee e i bisogni da cui erano signoreggiati.

Quando ci avrà dimostrato codesto, non sarà difficile al nostro storico farci conoscere che, variando i bisogni e le idee a seconda della civiltà, il bello architettonico non può essere fissato su norme invariabili, ma deve subire tutte quelle modificazioni che si attagliano alle differenti condizioni dei popoli. Per questo dirà belli ugualmente i ricchi sotterranei d'Ellora, come i tempii giganteschi dell'Egitto, oscuri al pari della religione di cui facevansi albergo, pesanti quanto la materia che vi era adorata, misteriosi, malinconici e gravi quanto il paese su cui sorgevano. Dirà bella l'Alhambra, perchè co' suoi mille meandri, colle fantastiche volte, colle policrome colonne, gli rammenterà la scienza e la sfarzosa grandezza dei Califfi. Dirà bello il tempio greco, rivelante nella armonia delle sue proporzioni quel culto della bellezza esteriore di cui i Greci si mostravano innamorati; bella la basilica cristiana dei primi secoli, perchè mirabile nel suo religioso simbolismo; più bella la cattedrale archiacuta, che annodò a quel primo tipo il vasto concetto della Chiesa uscita trionfante dalla oscurità della cripta. E quando ben lumeggiato il principio estetico che gli guida la penna, questo scrittore dovrà stringere il discorso intorno all'Italia, narrerà i pregi molti ed ancora mal conosciuti della vera e grande architettura italiana, quella del quattrocento, che osservatrice dell'antico mai perdette la sua independenza; e intanto che nasceva dallo svelto trecento, sapeva innestare con franca originalità quelle aeree eleganze alle robuste forme degli edifizi romani. Allora ci additerà, come le or severe or gentili costruzioni del Cronaca, dell'Alberti, del Brunelleschi, valgano a mostrarci meglio ancor della storia i pubblici

ed i privati costumi dell' Italia nel secolo decimoquinto. Allora al pensiero dell' architetto collegando le differenti usanze de' vari popoli italiani, troverà modo a spiegare un fatto su cui i nostri scrittori non mi pare ancora meditassero bastevolmente; vale a dire, il perchè fra l' una e l' altra città d' Italia fosse in quell' epoche tanta differenza di costruzioni.

Grande utile ne verrebbe da questo modo di considerare la storia della nostra architettura; giacchè, riconosciuto giusto dalle menti migliori, impedirebbe che i precettanti insistessero ancora a raccomandarci di studiare con mano diurna e notturna Vitruvio e il Vignola, e persuaderebbero come l' architettura del quattrocento fosse la vera architettura italiana degna d' assidui studi; dissiperebbero quel miserabile dispregio in cui tanti tengono le basiliche cristiane erette nel medio evo da popoli indirizzati alla gloria della religione e della patria; finalmente comincerebbero a distruggere quell' antico canchero delle scuole architettoniche che in tante pallide imitazioni dell' antico, surte nella seconda metà del secolo decimosesto, vede bellezze rivali a quelle di Atene e di Roma pagana. Chi sa che allora molti non si convincessero, che proporre bagni simili alle terme diocleziane, e palazzi reali sul far di quelli di Nerone; e voler alzate chiese cristiane sullo stile di quei monumenti che il cristianesimo nell' epoca di sua maggiore diffusione ed efficacia abbandonò, è allo incirca lo stesso che metter l' elmo di Minerva sulla testa di una vispa crestaia, o circondar di baccanti una Madonna di Giotto.

Bel campo, e quasi vergine ancora, sarebbe per questo storico narrarci le varie vicende della architettura funerale

italiana, la quale in tanti modi cercò di manifestare quel sentimento di vera o mentita pietà che guida i superstiti ad onorare od a piangere *coloro che discesero pel fiume del tempo;* sorgente feconda di energiche idee diventerebbe, nelle reliquie e nelle pompe della morte trovar modo a ricostruire tutte le ere della nostra gigantesca civiltà, e ne' *toli* etruschi, nelle necropoli di Volterra e di Tarquinia, nella via de' sepolcri a Pompei, nei mirabili bassorilievi dell' arche antiche, ravvisare tutte le fasi della società pagana.

Ma ben più ricco incitamento a forti pensieri sarebbero i sepolcri cristiani; perchè il cristianesimo imprimendo su tutte le sociali istituzioni la sua grande *individualità,* nei sepolcri forse più che altrove manifestò la pietosa mira d'accomunare dinanzi a Dio deboli e potenti, dovìziosi e mendici; deprimere l' oppressore, l' oppresso glorificare. Il cristianesimo ponendo sulle tombe le immagini de' trapassati, incitò il fedele a ricordarsi come dopo l' ultimo sospiro cominci la vera vita del cristiano, e come la morte agguagli ogni pompa terrena.

Nè sarebbe senza molto frutto il mostrare come qui da noi il tipo de' sepolcri si mutasse a seconda del crescere e dello infiacchirsi della fede, e seguitasse il violento turbinio della società italiana. Ecco quindi nel medio evo le tombe apparire mestamente religiose quanto la età; nel cinquecento azzimarsi di imitazioni pagane come la letteratura; nel seicento diventare sfarzose come l'ambizione de' nobili, come la tirannide degli Spagnuoli; in tempi vicini a noi, guadagnare in correzione quanto perdevano in originalità, farsi dottamente gelide come la scienza, cercatrici più di elette forme che di alti pensieri, siccome era lo spirito de' tempi.

Bene svolte le vicende della architettura, diventa allora più limpido e più agevole raccontare quelle della pittura, le quali furono sempre collegate al carattere degli edifizi, e a seconda dello stile di quelli, ora avviarono l'arte a perfezione, ora la trascinarono a rovina. È allora che non gli diventerà più difficile il conoscere quanto nelle prime pitture cristiane fosse, o per necessità o per desiderio di imitazione, tolto ad imprestito e conservato da quelle greche e romane. È allora che gli sarà agevole di persuaderci, come il cristianesimo modificando tutto l'uomo morale, dovesse modificar del pari l'indole e le mire dell'arte; ed interrompendo la pagana tradizione, dovesse aprir l'adito a norme novelle. Il confronto coi monumenti e la critica gli insegneranno allora, come l'arte antica avesse a centro ed a scopo l'uomo materiale; e la cristiana, invece, il morale; come la prima volesse solo parlare a' sensi ed allettarli, l'altra i sensi comprimere per far l'anima signoreggiante. Nè il nostro storico stimi inutile d'insistere a rendere chiare le vitali differenze che separano queste due arti; giacchè sono ancora troppi quelli che idoleggiano solo la pagana, più ancora gli altri che fanno il ghigno dello scherno quando sentono parlare della cristiana.

Quando dunque lo storico dell'arte nostra ci avrà dimostrato l'essenza ed i meriti sommi dell'arte antica; quando ci avrà chiarito come essa nella forma organica raggiungesse un punto difficile ad arrivarsi mai più, ma non toccasse quella espressione di pensieri elevati che alzano l'anima sopra i sensi; allora potrà, congiungendo alle osservazioni l'esempio, mostrare come fosse riserbato all'arte de' secoli medii dare al volto umano tutto il suo valore, e

farlo soggetto di speciali studi per dipingervi i pensieri, i desiderii, le volontà dell'anima. Queste osservazioni lo guideranno quindi ad additarci come il sentimento avvivato da celesti speranze, intieramente mancante nei marmi antichi, diventasse vita e nerbo dell'arte novella, la quale cominciò ad imprimere nelle figure dei musaici questo sentimento confortatore, che può dirsi quasi specchio di tutto l'uomo cristiano.

La storia vera della nostra pittura dovrebbe quindi incominciare dai musaici dell'eterna città e da quelli ammirandi che fregiano tanti sacri edifizi di Ravenna, augusta Roma del medio evo; giacchè son essi i primi veri monumenti dell'arte cristiana. — Tracciata la storia del musaico, seguiterebbe quella della miniatura, l'altro ramo in cui visse raccolta, ma pure fervida vita la pittura cristiana. Sarebbe codesto, acconcio campo a far osservare come i sacerdoti ed i monaci alluminando codici nel silenzio dei chiostri, dovessero per l'augusto loro ministero meglio comprendere le verità sublimi dei due Testamenti, e quindi con maggiore energia d'affetti saperli rappresentare sulle pergamene che toglieano a dipingere. Quelle preziose rappresentazioni consecrate in seguito dal culto, dai riti e dalla sincera fede degli autori e del popolo, si fecero poco a poco quasi guida ieratica alla pittura dei susseguenti secoli. Col progredire del tempo, la scultura tornata in onore prima della pittura, e le pergamene dei sacri libri miniate nelle celle dei chiostri, furono le vere inspiratrici di quell'immenso gigante che fu Giotto. di quell'uomo che diventò centro di tutte le arti del suo secolo, siccome Dante fu delle lettere e della filosofia.

Lumeggiato meglio che non siasi fatto sin ora questo primo colosso dell'arte italiana, dovrà lo storico tutta percorrere la scuola di lui; e passo passo farsi strada a raccontare le vicende, i progressi e le intenzioni che ora avanzarono, ora ritardarono l'efficacia e la bellezza dell'arte. la quale prese a precipuo tema le glorie del cristianesimo. Quanto istruttivo ed utile non alla mente soltanto ma al cuore, risulterebbe un libro che sapesse acconciamente presentarci il carattere di ognuno fra i sommi artisti del trecento e del quattrocento nostro, notando le ragioni ed i fatti che anche nello scopo comune portarono quei valenti a tanta differenza di mezzi e di maniere!

In libro così fatto gli Italiani imparerebbero veramente la grandezza dei pittori del trecento e del quattrocento, i quali seppero dare ai loro dipinti una originalità ed una vita che si collegava ai liberi desiderii ed alla fede delle popolazioni. Allora intenderebbero veramente l'Orcagna, il quale impresse nelle dignitose ed austere sue figure quel marchio di indipendenza mista ad operosa civiltà, che era propria del popolo fiorentino; l'Angelico. anima sublime che tanto sapeva colla preghiera liberar lo spirito dalla creta che lo riveste, da trovar col sentimento i tipi divini invitanti a sincera adorazione; Giovanni Bellini e Carpaccio e Cima, i grandi poeti del colorito, che ritraendo nei loro quadri il pensiero e l'azione dell'ilare e devoto popolo di Venezia, commoveano gli animi con rappresentazioni stupendamente rivelatrici del privato e del pubblico vivere dell'unica città; Francesco Francia, che la forma fe sorella all'idea, e si le congiunse insieme da mostrare l'una indispensabile aiutatrice dell'altra; per ultimo.

il Perugino che le pure tradizioni del trecento e i profondi studi del quattrocento trasfondendo nel giovinetto d'Urbino, creò l'angelo dell'arte, il quale spaziando con ala secura fra il cielo e la terra, fra l'uomo ed il suo creatore, e il penetrante sguardo affisando nella maestà del primo, nell'arcano pensiero del secondo, seppe inimitabilmente rappresentarli nella *Disputa del Sacramento* e nella *Madonna dei fiori*, gemme del Vaticano.

Eccellenti guide a tessere la storia di sì preziosa età saranno alcuni libri pubblicati da non molti anni oltramonte, i quali presero a raccontare con acutezza di vedute una parte della storia del pennello cristiano in Italia. Badi però il nostro scrittore di non abbracciare senza esame tutte quelle dottrine, giacchè troppo forse nemiche allo studio del vero, troppo legate ad un ideale o ad un tradizionale, che condurrebbe a ristringere il campo dell'arte ed a comprimerne i liberi slanci, sotto il peso di massime sistematicamente tiranniche.

Ma coll'infiacchirsi del sentimento di patria e di religione, anche l'arte collegata con que' principii declinò; giacchè ove non è fede e carità verso la terra natale, l'arte diventa più balocco che gloria delle nazioni: e balocco diventò veramente quando non l'entusiasmo del popolo bisognava manifestare, ma le larghezze oppressive dei potenti. Firenze, perno dell'arte italiana, quando fu ingoiata dai Medici, dovette preparare sontuose feste ed archi di trionfo per solennizzare ogni fausto avvenimento dei nuovi padroni. Nelle decorazioni di quei turpi monumenti di servitù, quasi nessuno osò far uso dell'arte religiosa, che prima incitava il popolo a forti pensieri. Sa-

rebbe stato il cumulo delle vergogne presentare il Diò de' cristiani complice alle tirannidi di un Alessandro de' Medici. Ma vi erano divinità di altre religioni, che all'ignobile ufficio tornavano opportune; v'erano i numi del paganesimo, pei quali nessuna sconcezza poteva disconvenire; ed ecco la mitologia venir chiamata ad ornare allegoricamente gli effimeri monumenti. Gli artisti intanto tolti alle pure ispirazioni del Vangelo, forzati ad affrettare le opere, perchè non poteasi in quel furiare di feste e di baldorie badare a finitezze, perdevano ad un tempo la bellezza del pensiero e la perfezione della forma, e l'arte di necessità riducevano decorativa. Qui dovrebbe lo storico soffermarsi alquanto per meglio chiarire un fatto, il quale, tuttochè con pompa di prove portato ora in campo da valentissimi scrittori, non mi pare ancora appurato siccome merita. I moderni storici dell'arte vogliono vedere intorno al tempo di cui toccai testè, il rinnovamento di quell'arte pagana che si prendeva ad unica norma le antiche statue, e su quelle foggiandosi, diventava pallido riflesso del mondo antico. — A me pare troppo arrischiata questa sentenza, giacchè è vero che le statue si copiavano molto, è vero che la letteratura antica era studiata con fanatica ebbrezza, è vero che Roma ed Atene erano scala e mèta allo studio di tanti: ma è vero pur anche che dopo le purezze del quattrocento, lo stile della pittura e della scultura, più assai che dalle statue antiche, piglia forza dalle maniere di Michelangelo, il quale avrà studiato, se vuolsi, i marmi greci e romani, ma nel suo disegno mostra per altro una terribile originalità. Michelangelo, anima fortissima e sin nell'arte sitibonda di indipendenza, troppo s'accorse come cominciasse

a sentirsi scossa più dal tragrande che dal vero, più dalla esagerazione che dalla mitezza. Michelangelo quindi sprezzò il primo la serena arte del quattrocento, e pose in trono la convenzione; egli la inoculò negli artisti, e lo schifoso miasma, non più tardato o fatto innocuo dall' immenso ingegno del Buonarroti, come la fiera di Dante, appuzzò tutto il mondo dell' arte. Se anche allora qualcuno conobbe l' errore, gli fu forza tacere, perchè l' opinione pubblica, valanga che tutto trascina sempre con sè, gli ricacciava in gola sdegnosamente la voce. Dopo Michelangelo, lo scopo dei più fra gli artisti non fu che di imitare il grand' uomo o di sorprendere colla singolarità dell' effetto. In fatto d' arti, dice il conte di Raczinscki nella sua bella Storia della moderna arte tedesca, quando lo spirito si distacca dal cuore e l' orgoglio ha trionfato del sentimento, v' è falsa direzione e falso giudizio. Quindi è che l' arte viziata della seconda metà del secolo decimosesto e dei susseguenti non fu più pagana nelle mire e nella forma di quello fosse cristiana; ma divenne sfarzosa materia a decorazione. In mezzo per altro a queste epoche di scadimento, fra questi artisti operatori di meschine opere in vaste tele, gli storici dell' arte si uniscono a riconoscere un raggio di luce, una fiammella che languida in sulle prime si fa esca a gran fiamma; voglio parlare della scuola de' Carracci, cotanto lodata come rigeneratrice della scaduta arte italiana. Pernicioso errore è questo, il quale se non potrà distruggersi per intero, ci impedirà sempre di avere una storia dell' arte di incontestabile utilità. Perchè è vero che dai Carracci ne vennero quei portentosi ingegni del Domenichino e di Guido, ma

è pur vero che entrambi giganteggiano solamente ove dai Carracci si dilungano d'assai; ed è vero pur anche, che fino a tanto noi prodigheremo troppe lodi a quei due colossi, i giovani non tralasceranno di studiare le loro maniere, ricche sì di bellezza e di vita, ma anche portanti i germi di corruzione profonda.

Troppo mi dilungherei, se qui mi facessi ad avvertire tutti i mutamenti che sarebbe forza portare agl'intendimenti estetici delle nostre storie pittoriche, e se venissi a dire come in parte meritino riforma anche quelle che risguardano la scultura. Dico in parte soltanto, perchè la grande opera che ci ha lasciato sulla statuaria quel poderoso intelletto del Cicognara, tuttochè a quando a quando prolissa, tuttochè riboccante di erudizione straniera all' argomento, tuttochè scritta non correttamente; pure nella estetica artistica è da preporsi a molti altri libri congeneri, perchè è quella che più tiene il lettore sul diritto sentiero. Depurarla dalle notate colpe epilogandola, sarebbe rendere grande servigio all' Italia, onore alla memoria dell' uomo dottissimo, che in vita godè forse di rinomanza maggiore dello ingegno, ma che dopo morte non meritava per certo la dimenticanza o gli spregi superbi che certi scrittori gettano sul suo profondo sapere.

Nell' alzar fervidissimi voti perchè alcuna fra le più elevate menti della presente Italia imprenda a scrivere una compiuta storia delle nostre arti, chiuderò osservando, che se anche questi voti fossero ascoltati da chi più valesse ad esaudirli; nè il tempo, nè la volontà, nè l' ingegno di un sol uomo potrebbero bastare a così vasta intrapresa. È mestieri che la vengano aiutando più forze congregate ad

un comune scopo. Può si un uomo solo, quando sia di intelletto vigoroso, concepire un generale disegno di storia, che portando il massimo bene agli artisti, miri alla gloria dell' Italia e dell' arte; ma come può essergli bastevole la lena e la vita a tutti raccogliere ed ordinare i materiali necessari a tanto lavoro storico? come trovar maniera ad eseguire i viaggi frequenti, lontani, pazienti, che abbisognano per chiarire tanti fatti oscuri, e porre in luce tante opere mal conosciute e che pur meritano rinomanza? Nè solamente la vita gli sarebbe breve al gigantesco lavoro, ma forse ancora la fortuna, quando ricchissimo non fosse. Imperocchè io penso che a far opera degna converrebbe, non illustrar soltanto con ornata ed efficace parola, ma far incidere con accurata finezza i più insigni monumenti italiani che appartengono alle arti del bello visibile; ed inoltre visitare i pubblici archivi affine di estrarne quei documenti ancora inediti che si collegano alla storia d' esse.[2]

Per ottener tutto questo sarebbe mestieri, io credo, promovere una società composta e di mecenati e di amici dell' arte, la quale fornisse i mezzi indispensabili a così vasta intrapresa; e certo essa meriterebbe della nazione ben meglio di tante altre che si accomunano solo per mire di lucro o per vacui diletti. Lo so che sperare una così nobile congregazione d' uomini, in tanta aritmetica de' tempi, in tanto sbocconcellamento della nazione, può somigliare a sogno d' utopista; ma so pur anco che in molte menti d' Italia l' idea del progredimento morale non è estinto da sì gran foga del positivo; so che le novelle generazioni cominciarono a combattere il pregiudizio, e a distruggere gli

idoli dell' errore, e s' avviano animose ad un avvenire sereno, su cui sta scritto in gigantesche lettere *Verità*.

E se questa sacra parola, armonia del creato, ordine dei civili consorzi, voce di Dio, diventerà vessillo anche alla storia delle nostre arti, ne pioverà luce novella e ristoratrice all' Italia, la quale allora non più vedrà lo straniero irridere alla incuranza sua verso le preziose opere del trecento e del quattrocento. Allora nelle private gallerie e nelle pubbliche, più non le vedremmo posposte a dipinti di famosi manieristi; allora sapremo apprezzar degnamente tante gemme artistiche che adesso stanno quasi ignorate in terricciuole e paeselli del sacro paese. — E voi, giovani di questa sacra terra italiana che alacremente studiate l' arti del bello, voi che protendete l' avido desiderio entro al vasto e fecondo avvenire, guardereste allora con più confidente speranza all' immenso pensiero dei trecentisti; nè più vedrei alcun di voi, in qualche parte d' Italia (deplorabile traviamento!) copiar le opere dei Carracci e dei Procaccini. Allora imparereste che per battere la sublime via dell' Urbinate bisogna prima intenderlo; e per intenderlo è mestieri salir la scala un gradino per volta come egli fece, e meditare lungamente quegli stessi trecentisti su cui il divino ingegno pose sì lungo studio e tanto amore, prima di guardare al vero. — Oh! credetemi, giovani diletti, egli non vi cercava no il bel colore, nè il corretto disegno, nè in quelle forme istecchite ravvisava imitabile bellezza; ma vi cercava il pensiero, vi cercava la verità dell' affetto, vi cercava la parola del cuore; e cuore e verità ed affetto vedeva sgorgare abbondantissimi dai volti e dagli atteggiamenti di

Giotto e dell' Angelico. — E molte altre cose ancora più vantaggiose apprendereste da una buona storia dell' arte: apprendereste, cioè, quanto nei pittori del cinquecento sieno da preferirsi per merito quelli che più rimasero fedeli alle vecchie tradizioni; apprendereste come la corruzione sia cominciata da coloro che la sacra catena spezzarono; apprendereste finalmente, che se l' arte religiosa ebbe già la sua èra di splendida grandezza, la sua non ebbe ancora l' arte storica; la quale (salve poche eccezioni) quasi intatta si mostra allo studio de' presenti artisti, e potrebbe da essi essere portata a nobilissimo segno.

---

# NOTE.

---

[1] Questo discorso fu recitato nel 1843 nella pontificia accademia di belle arti in Ravenna, nell' occasione della distribuzione de' premi.

[2] Per ciò che spetta all' Italia, una simile storia dell' arte è facilitata di molto adesso, dopo le egregie illustrazioni portate alle *Vite* del Vasari da quegli acuti illustratori che furono i due fratelli Milanesi o Carlo Pini, i quali emendarono, colla scorta dei documenti e della perspicace loro critica, gli errori del biografo aretino; e molte notizie preziose aggiunsero. (V. *Vite del Vasari*, Volumi XIII; Firenze, pel Le Monnier, 1846-57.) Sono egualmente vantaggiose a fornire acconci materiali per la storia delle arti nostre, le tre pubblicazioni seguenti:

Gaye, *Carteggio inedito d' artisti* ec. Vol. III. Firenze, 1839-41.

Gualandi, *Memorie originali italiane, risguardanti le belle arti*. In sei serie. Bologna, 1840-45.

Milanesi Gaetano, *Documenti per la storia dell' arte senese*. Vol. III. Siena, 1854-56.

FINE.

# INDICE DEL VOLUME.



PITTURA.



ARCHITETTURA.

ARTI IN GENERE.